اتجاهات

الدرس الأسلوبي

في مجلة فصول

(١٩٨٠ - ٢٠٠٥)

رامي علي أبو عايشة







دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع

اتجاهات الدرس الأسلوبي

في مجلة فصول

(١٩٨٠_٢٠٠٥)

رامي علي أبو عايشة



طبع بدعم من وزارة الثقافة
2009

دار ابن الجوزي

الطبعة الأولى

١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
المكتبة الوطنية
٢٠٠٩ / ١٠ / ٤٣٥١

٤١٢

أبو عايشة، رامي علي

اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (١٩٨٠ - ٢٠٠٥)
/رامي علي أبو عايشة:-عمان :دار ابن الجوزي للنشر ، ٢٠٠٩

(٢٣٦) ص

ر.أ. : ٢٠٠٩ / ١٠ /٤٣٥١

الواصفات : / فقه اللغة//اللغة العربية//الأسلوب الأدبي/

● أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

● يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى .

دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع

الإهداء

إلى أبي وأمي

تحية وتجلّة

وعرفاناً بالجميل

شكر وتقدير

إلى الأستاذ الدكتور مصطفى عليان

على ما أسداه إليّ من فضل في

توجيه بعض خطوات البحث وعناصر بناء قضاياه

تقديم

البلاغة والأسلوبية وتحولات الخطاب النقدي

أ.د. مصطفى عليان

يكاد الرأي يجتمع على أن الأسلوبية بلاغة جديدة ذات أبعاد شعرية وطبيعة وصفية بعيدة عن أحكام القيمة وبلاغة الأشكال، إذ جرى ذلك في آثار الدارسين كبيير جيرو في قوله: " يمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، وهي نقد للأساليب الفردية ". الذي حاول تفسيره الدكتور صلاح فضل في قوله: " وعندما شبّ علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج كعلم للتعبير، ونقد للأساليب الفردية ".

وقول هنريش بليت: " إن الأسلوبية قد تتقلص أحياناً حتى لا تعدو أن تكون جزءاً من نموذج التواصل البلاغي، وقد تنفصل أحياناً عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها ".

وقول ستيفان أولمان: " والواقع أنه ليس خطأً محضاً أن يوصف علم الأسلوب بأنه بلاغة جديدة تناسب المستويات والمتطلبات العلمية المعاصرة في حقلي اللغويات والأدبيات على السواء ".

ومذهب رولان بارت أن البلاغة الجديدة قد رسّخت المكانة السامية للأسلوب، ومنحت منزلة رفيعة لبعض الألوان كالغريب والاستعارة المكثفة والمقابلة والفاصلة الإيقاعية مما يمثل الجمالية الأدبية .

ورأى يوري لوتمان البلاغة: " مجموعة من القواعد التي تتجاوز الجملة نحو تركيب النص "، بل إن فان ديك عدّ البلاغة تمهيداً تاريخياً لعلم قواعد النص، ثم راح يستبدل علم النص بالبلاغة حذراً من الانحراف بها إلى " مفاهيم تختص بأشكال أسلوبية محددة ".

غير أن الرأي النقدي متباين في علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، على أساس من مرجعية النشأة والاختصاص، وقد جاءت هذه الرؤية في اتجاهات ثلاثة:

الأول : علاقة التضاد الحاد، فلا علاقة للأسلوبية بالنقد الأدبي، ذلك أن الأسلوبية حين انطلقت منهجاً في دراسة النص الأدبي لم تكن ذات علاقة بالنقد الأدبي إطلاقاً، فهذه العلاقة " موضوعة بمعنى أنها موهومة إلى حد ما " إذ ثمة فرق بين الميزة اللغوية في النص والقيمة الفنية، فالأولى وصفية، والثانية حكمية معيارية كما يذهب إلى ذلك الدكتور حمادي صمود .

الثاني : علاقة التضايف والمعاضدة، أي أن التضايف بين اللسانيات والنقد الأدبي هو الذي ولد الأسلوبية، فالأسلوبية علم مساعد للنقد الأدبي، فهي في خدمته، ذلك أن التضايف يعني: تمازج الاختصاص، فالقاعدة المعرفية الأولية تذهب إلى أن كل العلوم المتمازجة الاختصاص هي علوم مساعدة بالضرورة، وإذا كان علم الأسلوب هذه صفته، فإن ذلك، كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي، يجعله " رهين ما يحدث من تغيرات نظرية وتطبيقية في الفرعين

المعرفيين اللذين يستمد منهما وجوده، بوصفه فرعاً متمازج الاختصاصات، وأعني في هذا المجال علم اللسان وعلم الأدب، أو حقل النقد الأدبي " .

على أن هذا التضايف يظل متأبياً على التمازج التام في علاقة الأسلوبية بالبلاغة؛ إحدى قواعد النقد الأدبي الأساسية، إذ يرى للبلاغة ضغطاً وتسلطاً على كل عمل أسلوبي، ويتبدى ذلك كما يرى المسدي " في المقولات المتحكمة في العلم. والصعوبة التي يواجهها علم الأسلوب هي أن قد لا يتيسر له بسهولة أن يتكر متصوراته بعد أن يفجر المقولات القائمة في الموروث البلاغي بعامة " لكن هذا لا يعني أن علم الأسلوب يباين وظيفته في توفير مجموع كامل مستوف في تشخيص الظواهر الأدبية واللغوية والبلاغية، حتى يتسنى للناقد أن يطلق حكمه في شأن القيمة الفنية.

تجدر الإشارة إلى أن هذا التضايف أو التمازج بين علم اللسان وعلم الأسلوب منظور إليه في ظلال حال مرجعية الاتصال بين اللسانيات وحقول التعبير اللغوي، دون الانفصال الذي أخرج علم الأسلوب نهائياً في الستينات من تحت عباءة علم اللغة كما يقول الدكتور شكري عياد، فلم تعد " الأسلوبية فرعاً للسانيات، وإنما هي علم مواز له " كما يقول ستيفان أولمان.

ذلك أن البلاغة تعنى في مقاربة النص بالأسس الشرطية التي تبنى عليها قوامة الكلام، ويعرف بها سداد القول، وأشكال التعبير عنه، إذ من نافل القول إن جانباً من المستوى الصوتي ذو مرجعية بلاغية في الجناس والتصدير والترديد والترصيع والتقسيم والتقطيع وغيرها من أشكال الإيقاع البديعي النمطي.

وأن الغرابة ومخالفة القياس والمبتذل والمشترك والتماثل والتضاد وما أشبه من محطات العناية المعجمية في النص، هي منطلقات أساسية في صواب اللفظ وفصاحته ومستواه الدلالي في باب البيان الدلالي. وأما قضايا العدول اللغوية من التقديم والتأخير والحذف والالتفات والاعتراض، فهي ظواهر تعبيرية عن المستوى التركيبي النحوي، يظل علم المعاني بحدوده وقيوده دليلاً أولياً عليها.

على أن هذه الألوان البلاغية تنتمي في مدارها إلى العائلات اللغوية (الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية) التي يقوم علم اللغة وعلم اللسان بالكشف عن مستوياها ومداريتها في النص، فجدير بالبلاغة الأسلوبية أن تكون نظيراً مكافئاً للأسلوبية اللسانية وليست ظلاً لها، أو فرعاً منها .

الثالث: علاقة التكامل، ذلك أن الأسلوبية غير قادرة على استيفاء كل جوانب العمل الأدبي، التي لا تقتصر على دراسة عبارته اللغوية، بل تتجاوزها إلى جوانب ذات تعلق بالأنواع الأدبية ومسائلها وخصوصياها البنائية التي لا يمكن تناولها المنهج الأسلوبي كما يقول الدكتور شكري عياد، " فعلم الأسلوب والنقد الادبي يتعاونان ويتكاملان " تكامل الشقيق الأكبر بالشقيق

الأصغر، فإذا كان علم الأسلوب قد حقّق إنجازات موضوعية ذات صبغة علمية في دراسة مستويات النص اللغوية (الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية) عن حقه في الوجود، أو أن يصبح علم الأسلوب بديلاً عن النقد الأدبي، كما يرى الدكتور شكري الماضي.

غير أن هذا الأمر فيه نظر، إذ جرى تناول النص الأدبي في ظلال علم الأسلوب التكاملي (التضافري) الذي يراه الدكتور صلاح فضل قائماً على أساس النموذج التوصيلي المعتمد على مقولات جاكبسون التي تشمل النص بظواهره المميزة وعمليات الإنتاج والتلقي، أي أن علم الأسلوب التضافري حين تجري مقاربته للنص في حمى عناصر لغوية موضعية ومؤثرات غير لغوية خارجية، ذات مرجعيات نفسية واجتماعية وتاريخية وثقافية، قادر على منافسة النقد الأدبي في إضاءة النص الأدبي والكشف عن تجلياته المنوعة، إذا توافرت له المهارة والموهبة والثقافة والدربة، على أن يظلَّ ذلك في خفارة من الحيطة والحذر.

وناتج ذلك أن لكل من الأسلوبية والنقد الأدبي مجالاً تدور في أدواته، فمجال الأسلوبية هو دراسة الخواص، ومجال النقد الأدبي هو الأحكام التي لا تنشأ من فراغ، بل هي استجابة لخواص موضوعية داخل لغة النص، كما يقول الدكتور سعد مصلوح، فالمحاولة التي تبذلها الأسلوبية هي ربط الحكم النقدي بالخواص الأسلوبية، وعليه فإن الأسلوبية ينتفي عنها خشية الدكتور عز الدين اسماعيل " أن ينتهي الأمر بالأسلوبية إلى أن تصبح مذكرة تفسيرية للحكم النقدي "، ذلك أن الاسلوبية " ليست مذكرة تفسيرية، بل هي الإطار المرجعي الوحيد الذي يستمد منه الحكم النقدي سلامته " كما يرى الدكتور جابر عصفور.

وفي حمى هذين الاتجاهين في رؤية الأسلوبية (بلاغة جديدة أو منهج في النقد الأدبي مساعد / مفسر / مناظر) ظلت الأسلوبية ذات حضور متباين الوضوح في تحولات الخطاب النقدي وتعاقب المناهج النقدية في مقاربة الأثر الأدبي والبحث عن أدبيته بالمنهج المداري في بلورة الظاهرة، أو بالمنهج التحليلي في استبطان التشكيلات النصية جمالياً .

وهذا الحضور لم يغب عن نظرية تحليل الخطاب في نشأتها، إذ قامت في ظلال تراكمية العلم على أنقاض نظريتين كما يقول الدكتور مازن الوعر " الأولى هي النظرية البلاغية الغربية، والثانية هي النظرية الأسلوبية الغربية " لكن هذا التأثر لم يكن محصوراً بمرحلة النشأة، بل إن محور البلاغة – علم الأسلوب ما فتئ الاعتماد عليه جوهرياً في تحليل الخطاب، لأن الاهتمام بالخطاب يذهب إلى رصد الفروق بين الكلامي وغير الكلامي أو الكتابي والشفاهي بالبنى البلاغية والخطاب الأسلوبي، والإبانة عن كيفية تأثير النظم البلاغية في قوة الخطاب، فضلاً عن معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، التي تقوم عند هاريس على إحصاء لغوي في حقول ثلاثة هي: اللسانيات الإحصائية، والأسلوبية الإحصائية، والمعجمية الإحصائية، وذلك حتى يظل التحليل كما يقول فوكو في مجال لساني.

أما القول بأن نظرية تحليل الخطاب قد حلت محل الأسلوبية، أو أنها كما يقول الدكتور مازن الوعر: " لم تستطع أن تستوعب الخطاب، ولم تستطع أن تعالج الشبكات الدلالية في

داخله، وذلك لقصورها المعرفي في النظر إلى النص من وجهة نظر منهجية واحدة، ثم لعدم فهمها لشبكات الخطاب، وارتباطه بالمعارف المختلفة ... من جهة أخرى " فإن فيه مجالاً للتوجية والمناقشة لا تستوعبه موضعية هذه المقدمة .

وتأتي مجلة فصول مميزة في تخصيص أعداد دورية لقضايا نقدية ذات صبغة تداولية، كتراثنا النقدي، وشوقي وحافظ، والأسلوبية، وقضايا الشعر المعاصر، وقضايا المصطلح الأدبي، وأبي حيان التوحيدي، والقصة والرواية، والأفق الأدونيسي ... إلخ.

وظلت هذه الأعداد الدورية الخاصة بهذه القضايا بعيدة عن الإحاطة والشمول لمطالبها ومحاورها ومتعلقاتها، إما لأن المجلة تركت للباحثين حرية التناول للمحاور التي كانت باقتراح منها، وإما لأن القضايا الأدبية والنقدية عصية على التحديد والتقييد، ولذلك لم تمنع هذه الأعداد الدورية من ديمومة الكتابة فيها، ومعاودة طرح الجديد منها، ومن هنا تأتي دراسة رامي أبو عايشة في جمع أشتات هذه الأبحاث في قراءة منهجية بمستويات تحليلية، ذات استيعاب للدرس الأسلوبي في مجلة فصول على أساس من التشاكل والتآلف، والتضاد والتخالف، حيث تعقبت الباحثين وآراءهم لا في مجلة فصول فحسب، بل في مظان أُخر ذات فاعلية في تطور التوجه النقدي.

وانزاح رامي أبو عايشة في بحثه الدرس الأسلوبي في موضعية المكان وأبعاد الزمان، إلى قراءة للأسلوبية غير مقيدة في إطارها التاريخي أو المنهجي، فانتهى من ذلك إلى رأي نقدي فاحص بالترجيح والتحليل والتعليل والتفسير والحكم، فكان بذلك قارئاً منتجاً في إعادة صياغة نص مجلة فصول بلغة واضحة ذات إشراق ودقة علمية، ورؤية منهجية، وبنية تكاملية.

وكنت أشفقت على رامي حين وجهته إلى هذه الدراسة من أمرين؛ الأول: الوقوف على مصادر الدراسة في مجلة غابت كثير من أعدادها عن حوزة بعض جامعاتنا.

الثاني: لغة الدرس الأسلوبي وغرابة مصطلحه الذي عبرت عنه محاورة نجيب محفوظ للدكتور عز الدين اسماعيل في قوله: " أسر إلي كاتبنا الكبير نجيب محفوظ أنه لم يفهم مما نشر في ذلك العدد (الثاني) شيئاً، وقال: لم أكن أعلم أن النقد قد صار حقاً على هذا القدر من الصعوبة " ويعقب الدكتور عز الدين على ذلك بقوله: " ولسنا ننكر أن الأمر قد صار حقاً على هذا القدر من الصعوبة ... البديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط، لكن هذا البديل يظل محفوظاً بكثير من المخاطر ... ولا شك أن هذه اللغة الجديدة الصعبة ستصبح ككل الأشياء مألوفة مع مضي الزمن ".

وإني إذ أقدم لهذا البحث ذي الجهد الطيب فإني أظن ظناً يقينياً أن رامياً فتح فضاءً في الدرس النقدي، ورسم منهجاً في قراءة مجلة فصول وغيرها من الدوريات النقدية، أسأل الله أن يبارك هذا الجهد وأن ينفع به إنه ولي ذلك والقادر عليه.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين سيدنا محمد النبي العربي الأمين وعلى آله وصحبه الغر الميامين.

تحتّل الدراسات النقدية في مجلة فصول نصيباً بارزاً، وتأتي الدراسات الأسلوبية في طليعة الدراسات التي اهتمت بها المجلة، فقد خُصِّص العدد الأول من المجلد الخامس عام ١٩٨٤ لذلك تحت عنوان (الأسلوبية)، فضلاً عن الأبحاث الأسلوبية المنوعة التي لا يكاد يخلو مجلد منها.

تحاول هذه الدراسة أن تتلمس الأسس الفكرية، والاتجاهات الدراسية للباحثين في الأسلوبية في المجلة، إذ إن منهم من كانت منطلقاته تنظيرية، ومنهم من كان توجهه تطبيقياً، ومنهم من جمع بين النظرية والتطبيق معاً، وعليه كان التنوع ظاهراً في أنواع الأسلوبية، وكان التفاوت ملحوظاً في اتجاهات الدرس الأسلوبي.

وتوضح هذه الدراسة المكان الحقيقي الذي تقف عليه الأسلوبية في الوطن العربي، لا سيما اشتراك مجموعة من الباحثين العرب المميزين الذين أسهموا ببحوثهم الأسلوبية في المجلة، قصداً إلى محاولة رصد موضوعي لفاعلية هذه البحوث وضوحاً واستقصاءً وجدّة، والتي ينفع معها استنتاج أحكام نقدية للتوصل إلى الوضع العام للنظرية الأسلوبية على الأقل في الفترة الزمنية التي تدرسها الدراسة (١٩٨٠ — ٢٠٠٥).

وترصد الدراسة آثار التطور الفكري لدى الباحثين الأسلوبيين في المجلة، إذ إن لأكثرهم تجارب بحثية أخر منشورة، وتصلح هذه البحوث أن تكون دراسات تتكئ الدراسة عليها في كشف التدرج، أو التباين في مدار زمني محدد، كما تحاول التنبيه على الأثر الغربي في دراسات الباحثين في المجلة، من خلال بعض الموضوعات المترجمة، أو تبني بعض الأفكار الجديدة التي حاول الدارسون إيجاد ظل لها في التطبيق.

وتحاول الدراسة أن تعرّج على أسباب انحسار الأسلوبية في المجلة، من خلال اشتغال الدرس النقدي بنظريات جديدة أخذت بالظهور في أعداد المجلة الأخيرة، ولا يعني هذا الحكم إلغاء مشروعية الدراسة، إذ ليس من غرضها أن تحيي منهجاً أو تميته، ولكنها تدرس مرحلة زمنية محددة كانت الأسلوبية أثناءها في نمو وعطاء متجددين.

ومنهج هذه الدراسة وصفيٌ تحليلي، يعنى بعقد موازنات بين البحوث الأسلوبية، ويهتم بالجانب التاريخي، لا سيما تمركز البحوث الأسلوبية في مرحلة زمنية محددة من عمر المجلة، فضلاً عن إحصاء النصوص وتحليلها التي جرى الدرس الأسلوبي فيها من حيث القدم والحداثة.

تحتوي الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول، وقد طُرح في **التمهيد** فكرتان رئيستان **أولاهما**: الأسلوبية في الوطن العربي، وفيها وقوف على تطور الأسلوبية ضمن مراحل أربع (حركة التأليف، حركة الترجمة، حركة الدوريات، حركة الرسائل الجامعية)، **وثانيهما**: مجلة فصول واتجاهها النقدي، وتحوي قراءة الجانب النقدي الحداثي في المجلة موازنة بالجانب التراثي القديم، بالإضافة إلى موقع الأسلوبية في مجلة فصول، وتطلب هذا عقد موازنة إظهاراً لمكانة الدرس الأسلوبي مقارنة بالدراسات النقدية الأخر.

والفصل الأول وهو بعنوان (النظرية الأسلوبية في المجلة، قراءة في أصول النظرية)، يبدأ بمعالجة أصول النظرية التي حاول باحثو النظرية في المجلة الالتزام بها، انطلاقاً من الإشكالات التي حامت حول مصطلح الأسلوبية، وصعوبة تحديد قضاياه ودلالاته، ثم إلى العشوائية المؤسفة التي وقع بها كثير من الباحثين في فهمهم لدلالة مقولة بوفون (الأسلوب هو الرجل).

واهتمّت الدراسة بطرح الأفكار بأسلوب الاتجاهات، من خلال تحديد منطلقات ومناهج الانتماء النقدي لأكثر الدراسات الأسلوبية في المجلة، والتي تعددت ضمن أكثر من اتجاه نقدي كان أظهرها الاتجاه الإحصائي، والبنيوي، واللساني، والبلاغي، وسيمكننا هذا الجانب من معرفة مدى صلاحية النظرية في التطبيق على الشعر العربي.

ويعد جنوح كثير من الباحثين إلى مقاربة النص إسلوبياً من خلال تفعيل مستويات تحليلية مشتركة بين اتجاهات أسلوبية متعددة اتجاهاً خامساً يستحق مكاناً بين الاتجاهات

الأسلوبية في المجلة، لذا كان لا بدّ من البحث في طبيعة (الأسلوبية التضافرية) وقواعدها وآلياتها، بغية الكشف عن مقدرة الناقد التضافري في المزج بين الاتجاهات الأسلوبية، والتجنيس بين رؤاها وصولاً إلى إضاءة كاشفة للنص.

ولا تغفل الدراسة تلك النماذج المثقفة التي دفعت بها مجلة فصول لتكون محور الاهتمام النقدي في الوطن العربي كله من خلال تأصيل خطاب نقدي يعكس وجه النقد المعاصر، ويحقق له إضافات كمية ونوعية، فقدّمت الدراسة كوكبةً من النقاد الذين تُعكس في نتاجاتهم طبيعة هُويتنا النقدية، وهم (شكري محمد عياد، صلاح فضل، محمد عبد المطلب، سعد مصلوح، محمد الهادي الطرابلسي).

ويأتي **الفصل الثاني** بعنوان (النظرية الأسلوبية في المجلة، قراءة في قواعد التطبيق)، وفيه محاولة لرصد البحوث التي ذلّلتْ صعاب النظرية باللجوء إلى التطبيق، كما يهتم بإيجاد الفروق المنهجية بين من كان التطبيق عنده بالنصوص كاملة، ومن جاء عنده بالمقطّعات، واستوحى من ذلك دلالات أسلوبية تدل على آلية الكتابة النقدية.

كما نبّهت الدراسة على إشكالات التطبيق النقدي من خلال (أدبيات غموض اللغة النقدية)، وما يحوي النص من مصطلحات وجداول غريبة تمتدُّ غربتها لتشمل التناول النقدي نفسه على صعيد التنظير والتطبيق، وهي إشكالات ملازمة للمنهج والنظرية والمصطلح معاً، وترتبط بقضية هامة وصعبة هي موقفنا من الحداثة.وقد جعلت الدراسة قضية (الاستطراد في النص النقدي) واحدة من هذه الإشكالات باعتبارها خللاً يمس آليات المنهج، وتقتضي البحث في طرق التفكير النظري هدفاً ومضموناً.

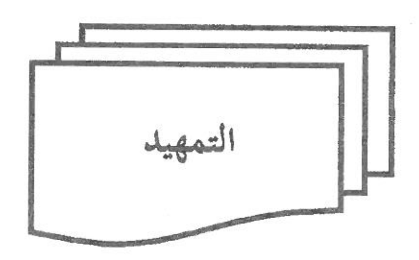
ويجيء **الفصل الثالث** في بيان (لغة التحليل النقدي) في البحوث المنشورة في المجلة من حيث (أدبية اللغة النقدية)، ومدلولاتها، وأثرها في النقد والناقد معاً، بالإضافة إلى (طول الجمل النقدية) في تشكّل النص النقدي، وتكوّن هيكله، وارتباطها بالفكر الذي ينتجها.

وقد اعترض سبيل الدراسة عوائق عديدة، منها جهلُ الباحث بمحتوى الأعداد الأولى، إذ إن أكثر هذه الأعداد كان قد نَفد، مما فرض على الباحث محاولة البحث الدؤوب عنها، فضلاً عن أن أكثر الدراسات الأسلوبية في المجلة لا تنبئ عنها عناوينها، الأمر الذي تطلب قراءة أعداد المجلة كاملة لاتخاذ القرار بكونها أسلوبية، وقد قُدّر للباحث أن

وجد بعض البحوث منشورة في كتب أصحابها الخارجية، فكان ذلك حلاً لبعض المشكلات المعترضة.

والله المسؤول أن يجعل هذه الدراسة خالصة لوجهه الكريم، وأن ينفع بها، فإنه الموفق إلى الخير، والهادي إلى سبيل الرشاد، وهو حسبي ونعم الوكيل.

رامي علي أبوعايشة



المبحث الأول: الأسلوبية في النقد العربي الحديث

١. حركة التأليف

٢. حركة الترجمة

٣. حركة الدوريات

٤. حركة الرسائل الجامعية

المبحث الثاني: مجلة فصول واتجاهاتها النقدية

المبحث الأول

الأسلوبية في النقد العربي الحديث

حركة التأليف

حاول أحمد الشايب رسم ملامح أولى للأسلوب، ففي كتابه (الأسلوب) [1] تأصيل لعلوم جديدة لا تقف عند حدود الدراسة النظرية للبلاغة التي انتهى المتقدمون عندها، وهي (علوم المعاني، والبيان، والبديع)، ولكن تتعداها إلى علوم الصوت، والنفس، والموسيقى، وغير ذلك.

وقد أفاد الشايب إفادة ظاهرة من علم النفس وأثره في اختلاف الأساليب باختلاف الانفعالات، كما رصد دلالة الأسلوب على الشخصية من خلال شواهد تحليلية للقدامى والمعاصرين، ووقف عند صفات الأسلوب ضمن ثلاثة محاور (الوضوح، والقوة، والجمال)، غير أنه لم يفد من الأسس النظرية التي قامت عليها النظرية الأسلوبية عند الغرب، فكان نقده أقرب إلى النظرية النقدية التقليدية، والكشف المباشر .

ويأتي من بعده المسدي فيفاجئنا وهو في البواكير الأولى للتلقف العربي للمنهج المقترح بعنوانه الفرعي للكتاب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، وهو إذ يقف محايداً ومتتبعاً لمسيرة تاريخية أشبه ما تكون بخطوات زمنية تعليمية، واستبطان ذي مدارج في الزمن، يعي مسألة (البديل الألسني)، لكنه يدرك خطورة ما يقول، لا سيما الصراع الذي ما زال محتدماً، وأن المحاولات الكثيرة في تثبيت قواعد أصول المصطلح فقط باءت بالفشل، وأن الأسلوبية كانت على شفا جُرُفٍ هار في أن

---

(١) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط٨.

تختلط بحبائل نظريات معرفية أخر، ولكنه بعد هذا يصرُ على أن يعرض لنا بواعث الإقناع تدريجياً.

وفي سياق هذا التدرج أخذت الأسلوبية تسير بين مدٍ وجزر، ومناصرة ومنافرة، وأضحى الجدلُ الذي دار حولها أدعى إلى تحليتها، وفهم دواعيها ومنطلقاتها، وصار الأسلوبيون يطمئنون إلى مقدرتها في تحليل وظائف العناصر اللغوية في النص الأدبي.

وقد أصّل المسدي تلك المحاولات واتجاهاتها التي رافقت الأسلوبية في نشأتها منذ الولادة حتى مرحلة البلوغ أو النضج، ابتداءً بعلاقة الأسلوبية باللسانيات التي يرى أنها " بحثٌ عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، وإحصاب مرتكزاته"، [1] ومروراً باعتقاد درسَ بالي في أن المفارقات العاطفية تبرز وجهاً فكرياً تتكشف معه صورة الأنا [2]، وانتهاءً بمن يُبوئ الأسلوبية قوة تحتفظ فيها باستقلالها كستاروبنسكي، أو أنها بناء على عَمدٍ لساني كآريفاي، ودولاس، وريفاتير.

ومن هنا فإن فتائل الالتباسات، في حومة هذه الاتجاهات المختلفة ما زالت مشتعلة حتى أيامنا هذه، ولأن المسدي أخذ يتحسس مشروعاً نقدياً لُحمته التنظير، فإنك تجده مهتماً بالعرض دون التفصيل، كما أن التسلسل التاريخي لم يسعف القارئ في السيطرة على الأفكار، وهو إذ ينتقل من مرحلة إلى مرحلة بتدرج زمني ملحوظ، يحاول أن يضعنا في جوٍ تنظيري؛ كي يهيئنا لما سيفيض به من حديث حول مصادرات الأسلوب الثلاث (المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب)، وقد اعتمد في تنقلاته التاريخية على كثافة النقل من الكتب الغربية، غير قاصدٍ إلى تذليلها وتبسيط معانيها، فضلاً عن كشف المصطلحات الغريبة التي لا علاقة لبعضها بلغة النقد من قريبٍ أو بعيد، والتي من مقاصدها إضفاء صفة العلمية على الأسلوبية، فمنها ما يختص بالرياضيات، ومنها ما يختص بعلوم الفيزياء والمنطق، وشأنك قارئاً

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢، ص ٣٤

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٤٠،٤١

يبتغيه المسدي متخصصاً تحتاج إلى طولِ تأمل لفك عباراته، وإبانة دلالاتها، أو بالرجوع إلى كتبٍ تنظيريةٍ أخر سهّلت صعاب النظرية، وكشفت للقارئ مكامنها.

وتمثل مشروعه المحتذى ضمن ثالوث نقدي تجاوز فيه المنظور التقليدي البسيط، وقد بسّط الحديث حول وضع التحليل الألسني من خلال (مصادرة المخاطب، ومصادرة المخاطِب، ومصادرة الخطاب)، واتكأ في مصادرة المخاطِب اتكاءً صريحاً على مقولة " بوفون " ذائعة الصيت : (الأسلوب هو الرجل ذاته)، وقد بلورَ المسدي هذه المرحلة من خلال اعتبار الأسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره، ونظره إلى الأشياء، لذا يتعذر انتزاعه أو سلخه، وعليه فالأسلوب يبرز عبقرية الإنسان فيما يكتب أو يلفظ. (1)

"وارتأى في مصادرة المخاطَب أن يعتمد على آراء ريفاتير حول القارئ الأسلوبي، والاستعانة بالقارئ المُخبر في التنبيه على البروزات الأسلوبية ". (2)

وقد رأى الأسلوب يمثل ضغطاً مسلطاً على المتقبل، وهذه الطاقة الضاغطة تنطوي على فكرة التأثير، وتستوعب مفهوم الإقناع كشحنة منطقية، كما تشمل معنى الإمتاع كشحنة عاطفية، وأكدّ أن الخطاب عاملُ استفزاز يحرك في المتقبل نوازع وردود فعل، بمعنى أن الخطاب يستنفر رغبة المتلقي في رد الفعل، وإذا حقق الخطاب هذا الاستنفار تحقق عنصر المفاجأة لدى المتلقي، وأكد ريفاتير علاقة التناسب الطردي بين الخاصية الأسلوبية، والمفاجأة، فكلما كانت غير منتظرة – على حد تعبير جاكبسون – زاد وقعها في النفس. (3)

---

(١) انظر: المرجع السابق، ص ٦٦، ٧٦

(٢) بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات في النقد، المجلد العاشر، ربيع الآخر، ١٤٢٢ هـ، ٢٠٠١، الجزء ٤٠، ص ٣٠١

(٣) يعد الشاعر أحمد مطر من أكثر الشعراء الذين حققوا في نهايات قصائدهم عنصر المفاجئة غير المتوقعة فيحدث انقلاباً مفاجئاً في القصيدة تستنفر فيها حساسية المتلقي، ومن هذه القصائد (قبلة بوليسية ص ٢٠، الثور والحظيرة ص ٢١، بين يدي القدس ص ٤٤) راجع الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، دار الأوديسا، ط٣، ٢٠٠٦

وقام القطبُ الثالث من مشروع المسدي النقدي بإفادة تامة من معطى لساني يتحدد به الأسلوب بكونه توافقاً بين عملية الاختيار، وعمليةً التركيب، انطلاقاً من كون الأسلوب وليد النص،وليس ملكاً عينياً للغة. (1)

هذه الظواهر الثلاث التي دعا المسدي إلى تكامليتها في دراسة الأسلوب تعدّ عصارة مخاض فكري ونقدي في مستويات التحليل الأسلوبي، ورحلة شاقة إلى أكناف الكتب التنظيرية الغربية، لا يحاول المسدي من خلالها نفي النقد الأدبي وإبدال علم الأسلوب به؛ ولكن ذلك محاولة لانطلاقة جديدة يمكن أن يطمئن في فاعليتها في تحليل عناصر اللغة .

وممن جمع في توجهه بين الاتجاهات النظرية والنصوص التطبيقية محمد الهادي الطرابلسي في كتابه (خصائص الأسلوب في الشوقيات) (2)، إذ وقف عند أشعار أحمد شوقي منظراً فمحللاً، فبدأ بالإيقاع راصداً أثره في النصوص الشعرية من خلال القوافي، والجناس، والطباق، وأفرد حديثاً في خصائص المقابلة مبلوراً أهميتها في إغناء النصوص .

كما تناول الرمز، والتشبيه، والتشخيص، والتجريد، ووقَف عند أنواع الصور الشعرية، مُنبهاً إلى مقدرة شوقي في توظيف هذه الصور توظيفاً يضفي على نصوصه أثراً أسلوبياً يمكن تلمسه.

غير أن هذا الإنجاز النقدي لم يسلم من الوقوع في شَرَك المثالب، وكان من أظهرها تجزيء القصائد الممثلة للتطبيق، وقد أدت هذه التجزئة إلى تفتيت الظاهرة الأسلوبية في النصوص الشعرية المقطّعة بحيث تبدو معها النتائج المنشودة مزيفة .

---

(١) انظر، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٥

(٢) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١

وعلى الرغم من هذا فإن الطرابلسي زوّد المكتبة العربية بدراسة شاملة استوفت الجانب الأسلوبي التطبيقي حقه، وربما دفعت الدراسةُ المجلسَ الأعلى للثقافة في مصر لإعادة طباعة الكتاب مرة أخرى عام ١٩٩٦. [1]

ولسعد مصلح إنجازات نقدية هامة، لا سيما اتجاهاته في الأسلوبية الإحصائية ومنها كتابه (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية)[2]، الذي يُشخص فيه الأساليب عن طريق قياس المؤشرات الإحصائية في النصوص، واستخدام النسب بين الصفات والأفعال من خلال الاعتماد على الجداول الإحصائية، والرسوم البيانية، وكذلك المعادلات الرياضية البسيطة كمعادلة بوزيمان " التي تقارن النسبة بين الكلمات المعبرة عن حدث، والكلمات المعبرة عن وصف ". [3]

كما ينبّه الكتّاب الباحثين العرب إلى ضرورة امتلاك أدوات المنهج الإحصائي خاصة ما يتعلق بالجداول الإحصائية، والرسوم البيانية التي استغلها مصلوح في دراسة تطبيقية ذات محاور ثلاثة، خصّص لكل محور فصلاً مستقلاً كان الأول دراسة نثرية؛ درس فيه الأيام لطه حسين، والثاني وقف عند الأسلوب في المسرحية، والثالث خصصه للأسلوب في الرواية.

وفي كتابه (في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية) الصادر في طبعته الثالثة عن عالم الكتب عام ٢٠٠٢، استثمار لأداة منهجية إحصائية قادرة على كشف أعماق النص، واستجلائه من الداخل بحيث تكونُ موضوع الدرس، ومنهج الدراسة، وفيه جمع لبحوث تفرقت أزمنة نشرها بين عامي ١٩٨١–١٩٨٩، وقد تجاوز فيها ما قصد إليه بعض الباحثين في تعقيد الدرس اللغوي بالاعتماد على

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٦

(٢) سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٢

(٣) المرجع السابق، ص ٧٤

الأسس النظرية الجافة،دون الوقوف على النص ذاته، إذ وضع نصب عينيه أهمية البحث التطبيقي لنصوص من الأدب العربي نثره وشعره .

هذه البحوث مقاربةٌ علميةٌ تقوم على مبدأ جمع العينات المدروسة التي يتخذها مصلوح قطب الرحى في التشخيص الأسلوبي، والتي إن أحسن الباحث الفطن إحصاءها والتنقيب عنها، كانت نتائج المقاييس التي جرى إعمالها في النصوص أدق وأوفى .

وقد اعتمد مصلوح طرقاً علميةً حسابيةً في التوصل إلى نتائجه، متخذاً من الرسوم والمنحنيات والجداول سبيلاً للولوج إلى عمق النص، واختراق أغواره، كما اعتمد اعتماداً كبيراً على الرموز (الاختصارات) ووظفها في بعض جداوله، فتوسعت الهوّة بين القارئ والناقد، فأصبح الأول كالضارب في التيه أحايين كثيرة، وصُيّر النقد للثاني ميداناً لنظريات جاهزة، وجداولَ تحتلها أرقامٌ كثيفة، وكسورٌ عشرية، وقيمٌ رمزية لا تسمن النص النقدي ولا تغنيه .

وعلى صعيد الدفق النظري أصدر حمادي صمّود كتابه (الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة) [1]، وقد اعتنت بنشره سلسلة (علامات) التي يشرف عليها الأستاذ توفيق بكّار، وقسّم كتابه قسمين متلازمين تلازم الوجه والقفا، (التراث والحداثة)، ووقف في القسم الثاني عند أسلوبية بالي ١٨٦٥ – ١٩٤٧ مبيناً منطلقاتها اللغوية، وطُرقها في استخراج الخصائص التعبيرية للغة.

ثم خصّص مقالاً هاماً لأسلوبية الفرد التي يمثلها (ليوسبيتزر) ١٨٨٧– ١٩٦٠، مسهباً الحديث عن آرائه واتجاهه الأسلوبي، وكذلك ريفاتير، ومحاولاته في الأسلوبية البنيوية، معتمداً في تقديم تصوره للأسلوب على مؤلفين ومقال لريفاتير.

ولم يعتمد صمود على أي محك تطبيقي يؤكد فيه منطلقات العلماء الذين تناولهم، وطرقهم في التحليل، فغلب الجانب التأريخي على القسم الثاني من الكتاب،

---

(١) حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، سلسلة علامات ١٩٨٨

وإن كان هذا الجانب هو همّ الكتاب فحسب، فإن كتباً أخر في حركة الترجمة أفاضت الحديث عن الجانب التأريخي، مبلورة أحدث الإفرازات التي نتجت عن الأسلوب، وأشهر العاملين به.

ولشكري عياد أكثر من محاولة في خوض هذا الغمار، وهي محاولات ترفّع فيها عن اللغة النقدية الغامضة التي أخذت تجري على كل لسانٍ وقلم، فذاعت كتُبه بين طلبة العلم مراجع قيمة، بوّأت صاحبها مكانة مرموقة بين النّقاد العرب.

ومن أهم كتبه (مدخل إلى علم الأسلوب)[1]، الذي تناول فيه الأسلوب فكرة عند الأدباء، ثم علاقته بعلم اللغة، والنقد الأدبي، وتاريخ الأدب، وعلم البلاغة، وأفرد فصلاً عرّفنا فيه على ميادين الدراسة الأسلوبية ممهداً الحديث للانتقال إلى الدرس التطبيقي الذي وظّف فيه أدوات المنهج الأسلوبي بغوصٍ يكشف رؤىً جديدة في النص الشعري الحديث .[2]

ولصلاح فضل إسهام تنظيري، وتعريفي تأسيسي في كتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)[3]، الذي أعادت نشره دار الكتاب المصري، ودار الكتاب اللبناني عام ٢٠٠٧ تحت مسمى (علم الأسلوب والنظرية البنائية)، فخصّص لكل واحدٍ منهما مجلداً مستقلاً، وقد استقى أكثر مادته من الغرب في محاولة لاستيعاب التجربة الغربية من خلال نقل المحتوى النظري الصرف، فبدأ بإلقاء النظر المفصّل على البواكير الأولى المتمثلة بالمدرسة الفرنسية، والمثالية الألمانية، وفصّل المحاولات الأولى في تحديد علم الأسلوب؛ ليكون ذلك تنويراً للوقوف على ماهية العلم، وعلاقته بعلم اللغة والبلاغة .

---

(١) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، ١٩٩٨، القاهرة، الطبعة الثامنة.

(2) من المحاولات الجادة لشكري عياد والتي لا يسع المقام للتوسع فيها كتابه (اتجاهات الدرس الأسلوبي) وهو ترجمة لأهم مقالات نقدية لمشاهير النقاد في المنهج الأسلوبي، وكذلك كتابيه (دائرة الإبداع) و (اللغة والإبداع) فتناول النص فيهما من وجهة نظر نحوية، فجزّأ النص وفككه، فغلب الجانب النحوي على الجانب الأسلوبي.

(٣) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨.

وحدّد أهداف البحث الأسلوبي في أنه يعنى بالمقام الأول بتحديد الموضوع، ثم اختيار المنهج الملائم، فاستخدام الاستبانات العلمية .

وأفاض في الحديث عن الانحراف والتضاد البنيوي محدداً مشاكل التحديد الإجرائي للأسلوب كانحراف عن القاعدة، واعتنى بالدرس الإحصائي عناية بالغة، ذاكراً أهم أدوات القياس والإحصاء، ومعرجاً على مثالب وقصور هذا المنهج بدقة وموضوعية ظاهرتين .

كما استوقفنا عند المجاز، والصورة الشعرية، منبهاً إلى أهمية قيمتهما الأسلوبية وإمكانيتهما في تحقيق آفاق جديدة للتحليل الأسلوبي .

ولم يرسم صلاح فضل أيّ تصور لفاعلية الممارسة النقدية الأسلوبية، فلا يوجد بين دفتي كتابه أي محك حقيقي للاختبار والتجريب يليّن فيه ما استعصى على الأذهان، وفاق حد الإدراك.

وبقي أن نشير إلى جهود حسن ناظم الذي لم يدّخر وسعاً في تقريب الشقة بين النظرية والتطبيق، وذلك في كتابه (البنى الأسلوبية، دراسة في " أنشودة المطر" للسياب)[1]، فقد أقام دراسته على نظام مستويات التحليل الأسلوبي، وذلك عن طريق فحص البنى الأسلوبية المهيمنة في النص السيابي، ثم تجاوز المخططات والجداول الإحصائية والرمزية التي ترسف في قيود الجفاف إلى آفاق جديدة ترصد القيم الجمالية التي تختفي وراء البنى الأسلوبية .

هذا الكتاب بمستوياته كتلة متصلة لا تقبل أن يتم تناولها بتفتيت التحامها، فلا يعني نظام التوزيع انعدام الوشائج الخفية بين المستويات؛ ولكن هذا النظام كشفٌ للعنصر المعوّل عليه في أي نص أدبي وهو الجمال الذي ظهر عياناً من خلال عدة أمور ركّز عليها الباحث أهمها، طبيعة الخصائص النفسية التي يتمتع بها السياب، ثم فحص نظم تشكل القوافي من خلال حركية النص التي ينميها الإيقاع، ثم تطبيق

---

(١)حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب ٢٠٠٢

فرضية السياق الأسلوبي لدى ريفاتير على المستوى الدلالي عند السياب، وغير ذلك كثير يعز على الحصر.

إلى هذا الحد نقف من التآليف الأسلوبية المتواترة التي لا تهدف بطبيعة الحال إلى التشخيص العام للمنهج الأسلوبي في الوطن العربي، وإنما هي وقفات انتقائية عند أهم المحاولات النقدية الجادة، بصرف النظر عن أزمنة ولادها، كما أن هذه الوقفات غيضٌ من فيضٍ جارف اكتسح المكتبات العربية في زمن قصير، وأثبتت أهميته في تفعيل رؤىً جديدةً، وانفتاحات غير متوقعة في النصوص الإبداعية شعراً ونثراً .

ولأن هذه الدراسة لا تهدف إلى تقديم مسرد ببليوغرافي لا تحتمله هذه الصفحات القلائل، الذي يحتاج منّا إلى رحلة شاقة نتعرف من خلالها بأهم الدراسات الأسلوبية النظرية أو التطبيقية، فإننا نكتفي بالإشارة إلى اتجاهات الجهد الأسلوبي الذي سار في مسارب مختلفة، كان أظهرها اتجاهين أفاد الأول من الإجراءات النقدية الغربية، واستخدام المصطلحات النقدية ضمن سياق تنظيري منقول لا يساعد كثيراً في إخراج المنهج من حيز الخفاء إلى حيز التجلي إلا في حدود ضيقة شبيهة بالفلسفة، ومن ذلك بعض محاولات عبد السلام المسدي، وصلاح فضل النقدية، مما يجعلنا نطلق على تلك المرحلة (التعريفية أو التأسيسية).

وكان الثاني محاولات نامية رسمت حدود التواصل بين البلاغة العربية ومسارات المنهج الأسلوبي، ومن هؤلاء الهادي الطرابلسي، ومحمد عبد المطلب، وشكري عياد، فظهرت في هذه المحاولات شخصية الناقد من خلال صياغة الكشوف التطبيقية. [1]

---

(١) المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٢٩١

حركة الترجمة

تعد ترجمة منذر عياشي لكتاب (الأسلوب والأسلوبية)[1] لبيير جيرو إلماعاً هاماً للدارس العربي لإعادة تكوين رؤيته النقدية عبر اللغة، باعتبار الكتاب حصيلة معرفية لكل المذاهب الأسلوبية التي نشأت في الغرب، ومسيرة تعريفية لمحاولة تتبع الخطوط العريضة لهذه المذاهب.

والكتاب مشفوع بانطلاقة أولية يتعرف الباحث فيها على البلاغة بوصفها عتبة يستشرف منها مراحلها التاريخية منذ ميلادها في اليونان حتى تحولها في القرن الثامن عشر إلى مفاهيم جديدة.

ويدخل الكتاب رواقاً سردياً تواترياً يُرى فيه أهم المراحل التي نمت فيها الأسلوبية منذ البلاغة القديمة حتى البلاغة الحديثة التي أسستها مدرسة سوسير، فأسلوبية بالي التعبيرية التي وقف الباحث عندها وقوفاً مسهباً في الفصل الثالث، وهي تعنى بتتبع المكونات الوجدانية، والجمالية، التي تصبغ المعنى بصبغتها، وهو فصل سبق نشره في مجلة فصول عام ١٩٩١ في المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع.

ويحوي الكتاب تفريعات أخر للأسلوبية ضمن ثلاثة مذاهب جديدة، وهي الأسلوبية التكوينية التي تدرس العادات اللسانية الخاصة بفرد من الأفراد ضمن حالتين مختلفتين، أولاهما الحالة المجردة خارج العملية في النص، وثانيتهما حالتها ضمن السياق، وكذلك الأسلوبية الوظيفية التي تدرس وظائف اللغة من خلال الشكل، وأخيراً الأسلوبية البنيوية التي تظهر القيمة الأسلوبية من خلال البنية القائمة على نموذجين كبيرين، وهما بنية القانون، وبنية الرسالة[2] وذلك من خلال تمييز معتمد على التعارض الذي أقامه سوسير بين اللغة والكلام[3]

---

(١) بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، ١٩٩٤

(٢) قام بهذا العمل كل البنيويين مستخدمين في ذلك أسماء مختلفة، اللغة والخطاب (غيوم) نسق ونص (ل. هيلمسليف) تمكن أداء (تشومسكي) قانون ورسالة (جاكبسون) إلى آخره.

(٣) انظر: بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٧٣، ٩٧، ١١٥.

ليس هذا الكلام الوجيز هو كل ما في الكتاب من أفكار ومعارف تنظيرية، بل فيه كثير من المفاهيم النقدية التي أسستها الاتجاهات الأسلوبية، لكن غلب على الكتاب الجانب النظري فلم يعن بأي جانب تطبيقي على الإطلاق، لذا تجد أن سيرورة العرض التنظيري تنبئ عن دربة ودراية في جانب على حساب جانب آخر، وهما أمران مختلفان يحيلان الإبداع النقدي من بناء قويم نتلمس فيه صلحاً بين النظرية والتطبيق، إلى عرض آخر تبناه الباحث في الكتاب، هو طغيان النظرية على التطبيق.

لذا فإن اضطلاع الكتاب بمثل هذا التناول النقدي ينبئ عن محاولة صاحبه التمكين لمفاهيم نقدية مختصرة يؤكد من خلالها المنطلقات الأولية لبعض المذاهب الأسلوبية التي نشأت في الغرب .

ونظير هذا الكتاب في غلبة النظرية على التطبيق كتاب جورج مولينيه (الأسلوبية)[1]، إذ لم يستنطق فيه نصاً أدبياً واحداً فحصاً أو تنقيباً، وكل ما أورده لمعاً يسيرة نقدية تطبيقية نظرية لازمت فصولاً وفارقت أكثرها .

غير أن ما يشفع له أنه أمسك بالمفاتيح وأصاب المفاصل، وإن كانت مختصرة، وإن كان فيه من صعوبات فقد ذلّلها المترجم الدكتور بسام بركة، حيث زوّدنا بتنبيهات وإحالات ساعدت في فهم المضمون، وسرعة تلقيه.

يضم هذا الكتاب بداية تاريخية يطرح فيها المؤلف التغيرات التي طرأت على الأسلوبية حتى عصر الأنوار الذي بدأ بين الحربين العالميتين بظهور ما يسمى علم تراكيب الجمل، وهو علمٌ حامت حوله كثير من التساؤلات أهمها: (مسألة التأثيرات)، أو ما يولد انطباعاً خاصاً في المتلقي، وهي مسائل أولاها (بالي) انتباهاً ملحوظاً.

ويمر الكتاب في فصول متفرقة على مسائل هامة يحرص المؤلف معالجتها ضمن تسلسلها التاريخي، منها ضرورة معرفة ماذا ندرس من الأعمال الأدبية، وما

---

(١) جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٩

المقصود بكلمة الأسلوب ؟ وهل يوجد رابط بين الأسلوب والجانب المهيمن في الإنتاج الأدبي ؟ وقد زيد على هذه المسائل مقالاً تأصيلياً في دراسات الأسلوب، وأشهر العاملين فيه.

ويخلص المؤلف من الجانب التاريخي ليصل إلى علم الأسلوب في أيامنا هذه، فقارنه بالعلوم اللسانية الأخر، كعلم المفردات، ولسانيات القول، وتحليل الخطاب، وعلم السيمياء، لينطلق بعد ذلك في جولةٍ سريعةٍ حول أسلوبية العوامل، ومحاولة رصد نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والتداولية.

وقد تتالت ترجمات كثيرة كان للمترجم فيها - فضلاً عن المؤلف - أيادٍ بيضاء في إضاءة مفاهيم الأسلوبية، وإيصالها إلى القراء، ومن هذه الترجمات كتاب (البلاغة والأسلوبية،نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، وهو ذو أصل فرنسي لمؤلفه هنريش بليث، إذ لا تقف ترجمة هذا الكتاب عند حدود النقل الحرفي الصرف؛ وإنما هي مساهمة فريدة في محاورة النص، وتجاوز حدوده اللغوية، وقد تناول المؤلف نموذجين جامعين هما : " البلاغة القديمة التي أرجعها إلى عنصرين هما : التركيب والتداول، والاتجاهات الأسلوبية التي صنّفها حسب عناصر أربعة هي المرسل، والمتلقي، والرسالة، والسنن، ثم أقام نموذجه السيميائي المقترح لتحليل النص على ثلاثة أسس هي : التركيب والتداول والدلالة " [1]

وفي سبيل تحقيق بلاغة عامة تستوعب إنجازات البلاغة القديمة لجأ الباحث إلى العرض والتأويل فيها، غير أنه مال إلى النقد في الأسلوبية، فكان ثمة مزايا يراها الباحث- وأثنى عليها المترجم - لهذا النموذج المقترح الذي يقوم على نظرية الانزياح في أنه " يستوعب جميع الصور البلاغية، ويتيح فرص الكشف عن صور جديدة، وبُعده التداولي يبعده عن انتقادات عدم الملاءمة " [2].

---

(١) انظر :هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، ص ١٢.

(٢) انظر: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٣.

وكتاب كهذا الكتاب حقيق أن يحتقب كثيراً من الصعوبات الناتجة عن كثرة المصطلحات، وتنوع مصادر الأمثلة، غير أن المترجم وضع مقابلات عربية للمصطلحات البلاغية في سبيل تيسير الفهم، وشفع الكتاب بكشاف للمصطلحات الفرنسية مبيناً منها غير الظاهر في الأصل، فكان البحث ممهوراً بتدخلات إضافية ساعدت في التئام شمل الكتاب، وارتباط أجزائه .

ولمحمود جاد الرب إسهام فريد في حقل الترجمة، فتعد ترجمته لكتاب (علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي) [1] لبرند شبلنر محاولة أفرزت وجهات نظر جديدة، وفتحت المجال رحباً للدارس العربي كي يتعرف على أحدث العلوم اللغوية والأدبية، إضافة إلى الاتجاهات الأسلوبية التي تناولها شرحاً وإضافةً .

بدأ المؤلف بدائرة فقه اللغة عند شبتزر، وأبان فوائد المناهج الإحصائية الرياضية، ووقف عند البلاغة بوصفها أساس علم الأسلوب، وبدايته الطبيعية، ورأى في سبيل فهم الأسلوب أن علينا اتخاذ أسلوب الفرد بتعبيراته الخاصة، باعتبارها ظاهرة توجد في النصوص المنطوقة أو المكتوبة.

أما المترجم فقد حاول التغلب على بعض صعوبات الترجمة، ومنها قيامه بترجمة الأفكار الأساسية في الأمثلة التي أوردها المؤلف دون الالتزام بها في لغاتها الأصلية حتى لا يخرج القارئ عن تتبع الأفكار التي جاءت في متن الكتاب. [2]

هذا الكتاب كغيره من الكتب النقدية التي تناولت علم الأسلوب باتجاهاته اللغوية لاقى حظوة لدى القارئ العربي، إذ وجد عنده متكئاً أثيراً يتعرف من خلاله على أبرز ما أفرزته قريحة الأسلوبيين من مناهج ووجهات نظر جديدة، كعلاقة الأسلوبية بعلم النحو، والدلالة،والبلاغة، وفقه اللغة .

---

(١) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،١٩٨٧

(2) انظر: المرجع السابق، ص ٩

وإن كان من حسنات هذا الكتاب وشموليته أن سعى إلى تأطير إفرازات متعددة نتجت عن الأسلوبية،وغيره من الكتب لم تتناول إلا زاوية واحدة فحسب، فلا جناح علينا إذا ذكرنا مثلاً تلك المحاولات التي تناولت الأسلوبية من زاوية محددة، كدراسة غراهام هوف في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) (1) التي تناولت الأسلوب من زاوية نظر أدبية، وقد اعتنت بنشره دار آفاق عربية ضمن سلسلتها الشهرية.

يبدأ الكتاب بعرض تاريخي مألوف عند كثير من الترجمات الغربية لعلم الأسلوب، وهو يحاول الإجابة عن المدى الذي يمكن أن تسهم فيه الأسلوبية في فهم الأدب، فارتأى المؤلف أن يوجز الموضوعات والمشكلات التي تسعى الأسلوبية الأدبية إلى تناولها، ودرس الوسائل التعبيرية الخاصة في الرواية، وأبان أهمية الطرق الإحصائية الحديثة وأفضليتها على الطرق القديمة، وقدّم مسحاً موجزاً لبعض الباحثين الممارسين لعلم الأسلوب من علماء ومفكرين، مبيناً أهم أفكارهم، وطرقهم في التحليل.

هذه محاولات إشارية منتقاه لمؤلفين غربيين، ما كانت محاولاهم لتظهر لولا مترجمون تكفلوها رعاية وتعريباً، مستخدمين في ذلك أساليب شتى للترجمة، فمنهم من كان شريكاً في التأليف، وآخرون أمينون في النقل والتثبيت، فكان لهم فضل إخراج الترجمات من كونها محاولات حبية قد يعتريها الطمس والتجهيل إن بقيت دون ترجمة، إلى أخر تجد حظها من الظهور والتعريف، وسواء هذا أو ذاك، فلكليهما الفضل والمنّة .

وليست هذه المحاولات ببارئة عن الخطأ والزلل، إذ ليس الهدف من هذا المقال الخوض في جودة الترجمة أو رداءها، لا سيما الأقلام المتكفلة بالترجمة معدودة، والمحاولات المنجزة في أكثرها لم تتحرر من ربقة التاريخية، وهي تحتاج منا إلى أقلام

---

(١) غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، ١٩٨٥

جديدة تنقب عن مزيد من الدراسات، وترفد المكتبات بعديد منـــها، لعـــل آفاقـــاً جديدة تظهر بعد ذلك.

حركة الدوريات

الدوريات مجلات حاضنة لكثير من المعارف والعلوم ذات الجدة والابتكـــار والحداثة، فما من حركة شعرية أو مدرسة نقدية إلا وجدت الدورية حاضنة لها، وما حوته المكتبات من كتب قليلة حول أدب الدوريات لهو تقصير وإجحاف مؤسفين، ثم إن المؤلفين والكتّاب ليسوا بنجوةٍ أن تلقى إنجازاهم النور دون أن ينعطفـــوا أدنى انعطافة نحو هذا الأدب .

ومن الحقائق التي لا مراء فيها أن لكل دورية طابعاً مميزاً، فيه مـــن الـــصبغة الخاصة ما تظهر عياناً دون أن تكلف القارئ أدنى مشقة، أو تكهن في كشفها.

كما أن علم الأسلوب إبان التلقف العربي له يوم كان المؤمنون به قلة، وجد أصواتاً نقدية متعددة تتبناه، وتلمّ شمله، وتمثّل ذلك في دوريات شـــهرية أو فـــصلية سارت فيما أحب أن أسميه (**مشاريع استنهاض**)، ولولا أهمية مثل هذه المشاريع لما كانت فكرة تتبع اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول.

ومن الحقائق أن الدوريات التي مضت حثيثاً في مشروع الاستنهاض لعلـــم الأسلوب تفاوتت في قبول هذا المشروع، فمنها ما خصّص عدداً مستقلا لهذا العلم، ومنها من فرّقت الأبحاث في أعداد كثيرة، ومنها من نشرت أبحاثاً قليلة على مـــدى سنوات طويلة، وكان هذا على استحياء شأن الكثرة الكاثرة من الـــدوريات الـــتي نهجت هذا النهج.

وفي عام ١٩٨٢ أصدرت مجلة **الثقافة الأجنبية** البغدادية ملفاً خاصاً في علـــم الأسلوب جعلت محوره (الأسلوب وعلاقة اللغة بالأدب)، وهي ذات غائية ظـــاهرة في التمكين للأسلوبية من خلال أبحاث المهتمين من الأسلوبيين.

وافتتح الملف ببحث عبد السلام المسدي (الأسلوب والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب)، وباحث كالمسدي له باع طويل في هذا المجال، جعل للأسلوب مفاهيم حسب النظريات التي تعاقبت عليه، فبدأ بتحديد زوايا النظر في المفهوم عند أهم العلماء الذين أسسوا قواعده ابتداء ببالي، وسبيتزر، وريفاتير، ومروراً ببيير جيرو، ومونان، وجان لوكان، وستاربونسكي، وانتهاءً بدي لوفر، وجماعة مو، ورومان جاكبسون، وتزفيتان تودوروف. (1)

وطرح البحث الثاني الذي ترجمه محمد برادة مسألة (أصل الأجناس الأدبية)، وكان مصدر دراسته كتاب (أجناس الخطاب) لتودوروف، وفي هذه الدراسة عالج الباحث طرق التمييز بين الأجناس، ومبدأ فصلها عن بعضها البعض مستلهماً في ذلك أفكار موريس بلانشو، وهو من أبرز دعاتها الذين لم يسمحوا بالتمييز بين الأجناس الأدبية.

كما اضطلعت الدراسة بمعالجة أكثر من قضية منها قضية الاختلاف بين الأجناس الأدبية وبين أفعال الكلام الأخر، ثم ما يكمن وراء الأجناس الأدبية، وما هي التحولات التي تتعرض لها بعض أفعال الكلام لكي تنتج أجناساً أدبية . (2)

وجاءت دراسة (شعرية النثر) وهي الدراسة الثالثة في هذا العدد، ترجمها أحمد المديني من كتاب (شعرية النثر) لتودوروف أيضاً، وقد اعتمد نصين من الكتاب هما الأول الإرث المنهجي للشكلانية، والثاني الكلام والأدب، وفي النص الأول تتبع الباحث بأناة المحصلات النظرية والتحليلية للشكلانيين، وقرأ قراءة واعية المنهجية التي اقترحت لمفاتحة النص الشعري والنثري النص الإبداعي عامة، وفي الفصل الثاني رصد الباحث جملة الروابط بين الكلام واللغة والأدب، وانطلق من هذه الروابط إلى إنجازات اللسانيات، ومحاولة مطابقتها بالبنية الحكائية. (3).

---

(١) انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول السنة الثانية، ربيع سنة ١٩٨٢

(٢) انظر: أصل الأجناس الأدبية، المرجع السابق

(٣) انظر: شعرية النثر، المرجع السابق.

وفي دراسة رابعة، ترجم صالح الحافظ مقالاً لمدلتون مري، بعنوان (معنى الأسلوب)، وهو فصل من كتاب مشكلة الأسلوب، وفيه عرضٌ للمعاني المتعددة للأسلوب طرحها الباحث ليقف عند خطورة الخلط الكبيرة بين المعاني المختلفة لهذه الكلمة، وقد توصّل إلى وجوب أن يكون الأسلوب شخصياً؛ لأنه طريقة شخصية للتعبير عن الإحساس.

وتناولت الدراسة مسألة إشكالية وهي (التكلف في الأسلوب) واعتبره الباحث انتصاراً للفن؛ لأن مجاهدة النفس عليه والتصبّر أمامه يعطي انطباعاً ايجابياً، وهذه الإيجابية تفرض علينا ضرورة الكشف عن طبيعة العمل الأدبي، وتتطلب أيضاً التمييز بين نوعين الأول يكون التكلف فيه لغةً طبيعية لطريقة الإحساس الأصيلة وغير المألوفة، والثاني شيء عارض تنعدم فيه الطريقة المتميزة في الشعور والإحساس. (1)

وحول قضية المفهوم أيضاً ترجمت لمياء عبد الحميد العاني مقالاً جديراً بالترجمة وهو (مفهوم الأسلوب) لرولف ساندل، وبحثت الدراسة عن مسألة التعبير عن الفكرة الواحدة بأساليب لغوية مختلفة، وعلاقة ذلك بمدى تأثيرها في إقناع القارئ أو السامع، وعلى ضوء ذلك فرّق الباحث بين الشكل والمحتوى، أو الأسلوب والمعنى.

كما اقترح الباحث تعريفاً للأسلوب، وهو أن الأسلوب طريقة مميزة لتكوين الاختيارات اللغوية التي لا تعتمد على المعنى، ووقف الباحث عند مدلول (الاختلاف) باعتباره خروجاً عن المألوف، وفسّر طرق الخروج عن المألوف، وطبيعة الأسلوب وعلاقته بشخصية الفرد . (2)

وفي مقال قصير ترجمته الدكتورة ناشئة بهجت لبوداغوف بعنوان (دفاعاً عن مفهوم أسلوب الأدب الفني) وقفت الباحثة عند مفهوم أسلوب الأدب الفني، وأهم

---

(١) انظر: معنى الأسلوب، المرجع السابق.

(٢) انظر: مفهوم الأسلوب، المرجع السابق .

المدافعين عنه، وما يميزه عن غيره من الأساليب، ودور الوظيفة الجماليه فيه متخـذاً من (الحرب والسلم) لتولستوي مثلاً يتحرك في مجرى أسلوب الأدب الفني. [1]

ويحسب لمجلة الثقافة الأجنبية أنها في هذا العدد استطاعت أن تطـرح أمـام القارئ العربي الإشكالية المحيّرة التي تعرض لها علم الأسلوب، متخـذة مـن هـذه البحوث المترجمة دليلاً على الحصاد الذي أنتجه هذا العلم من تعاريف على مـدى سنوات طويلة.

وفي عام ١٩٩٤ خصّصت مجلة **عالم الفكر** الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت عدداً خاصاً جعلت محوره (آفاق الأسلوبية المعاصـرة) وهي آفاق استشرفها باحثون في علم الأسلوب ذوو خـبرات واعـدة لمـستقبل الدراسات الأسلوبية، فتنوعت خبرات هؤلاء بين الجغرافية الأسـلوبية، والهندسـة، وعلم اللسان، وأسرار البعد الجدلي والتجريبي، وهي ألوان جديدة لم تكن قد طرقت من قبل، لكنها تدور جميعاً في إطار علم النقد.

فعلى صعيد الجغرافية أسّس سعد مصلوح علماً حادثاً اقترح تسميته(الجغرافية الأسلوبية) وصلاً لنسبه (بالجغرافية اللغوية)، التي هي مجال معـرفي غائـب، وقـد استكشف ركائزها وآفاقها البحثية في محاولة لإثبات الصلة بين الجغرافيّتين، وهـذا الوصل بينهما فتح آفاقاً جديدة للبحث الأسلوبي لم نكن نتوقعها. [2]

وكشف البحث الثاني للدكتور محمد فتوح أحمد أسرار الطبيعة الجدلية للنص الشعري، ودورها في التعامل مع النصوص الإبداعية، وذلك من خـلال ملمحـين الأول : جدلية النص الشعري مع النصوص التي تنتمي إلى نفس الإطار الذي ينتمي هو إليه، والثاني : جدلية مستوياته البنائية صوتاً وصيغةً ولفظاً وصورةً ودلالةً فاعلة ومنفعلة مؤثرة ومتأثرة . [3]

---

(١) انظر: دفاعاً عن مفهوم أسلوب الأدب الفني، المرجع السابق .

(2) انظر : سعد مصلوح، من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية، مجلة عالم الفكر المجلد ٢٢ ، العدد ٣، ٤ مارس إبريل يونيو ١٩٩٤.

(٣) انظر: محمد فتوح أحمد، جدليات النص، المرجع السابق .

ويفترض بحث صلاح فضل (نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر) تجريباً يقترح فيه توزيع الأساليب التعبيرية في الشعر العربي المعاصر، وجدولتها طبقاً لطبقات القيم الشعرية في أربعة تنويعات حسية (الأسلوب الحسي) و (الأسـلوب الحيوي) و (الأسلوب الدرامي) و (الأسلوب الرؤيوي) . [1]

وكان جوزيف شريم قد انعطف إلى البحث التطبيقـي في بحثـه (الهندسـة الصوتية في القصيدة المعاصرة)، وقد سبر أغوار المـستوى الـصوتي الإيقـاعي في القصيدة المعاصرة من خلال إيضاح معنى (هندسة) (صوتية) (قـصيدة معاصـرة)، واتخذ قصيدة (وجوه السندباد) لخليل حاوي مـثلاً لتطبيـق الموسـيقى الـصوتية والتنسيقات الإيقاعية، فبدأ بالنسيج الصوتي للقصيدة من خلال تـآلف الحـروف والألفاظ، وتلاؤم أصواتها المراكبة، ثم وقف عند القافية وتنسيقاتها الصوتية . [2]

بقي بحث أخير في هذا العدد لمازن الوعر يهدف إلى بيان إفادة الدراسـات الأسلوبية والأسلوبيات المعاصرة من الاتجاهات اللسانية من خلال رصـد التطـور الذي حصل للأسلوبيات جراء اقترابها من الاتجاهات اللسانية .

كما قدّم البحث لمحة تاريخية أوجز فيها أنواع الأسلوبيات، مثل الأسـلوبية الأدبية والأسلوبية اللسانية، والأسلوبية الإحصائية، والأسلوبية السوسيولوجية . [3]

ولمجلة **علامات في النقد** التي تصدر عن نادي جدة الأدبي الثقافي — وقد صدر العدد الأول منها في مايو ١٩٩١ - اهتمام بالغ بالنقد الحديث ومدارسه، وهي إذ تتبّنى التجديد تفتح يديها لتضم كل إنجاز نقدي ثري، كما تسير في توق محمـوم نحو التنويع والإضافة في محاولة لتبني كل نقد يستأهل النشر، وكـان للأسـلوبية حضور ملحوظ عبر أبحاث متفرقة في أعداد كثيرة، وليس الهدف هنا إحصاء كل ما نشر حول الأسلوب في المجلة، وإنما يكفي طرح نماذج منتقاة بإيجازٍ سريع.

---

(١) انظر: صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، المرجع السابق.

(2) انظر: جوزيف شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، المرجع السابق .

(3) انظر: مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، المرجـع السابق .

وأبدأ بمحاولة محمد بو عزة الذي أعطى للأسلوبية الروائية مكانة كتلك التي حظيتها الأسلوبية الشعرية، وذلك من خلال سعيه إلى تفعيل طروحات (باختين) للغة الروائية، ودوره في عرض أنماط التحليل الأسلوبي لها. [1]

وكذلك محاولة موسى ربابعة في بحثه (الأسلوبية : الاتصال والتأثير)، وقد فصّل أسلوبية التلقي، ودور الأسلوب في تحقيق السلطة والتأثير على القارئ الذي أصبح فاعلاً في الدراسات الأسلوبية،وفي فهم النص. [2]

ولمحمد عبد العزيز الموافي بحث سمّاه (حول الأسلوبية الإحصائية، المصطلح ومنهج تطبيقه)، تتبع فيه علم الأسلوب منذ عهوده الأولى حتى تفريعاته المتعددة موجزاً الحديث عن كل واحدة منها، وقد خصّ الأسلوبية الإحصائية ببحث أصولها، ومنهجها، ومقاييسها، ثم بيان طرق التشكيل الأسلوبي الإحصائي للنص. [3]

وكذلك عبد الرحيم أبطي في بحثه (الانزياح واللغة الشعرية)، إذ تناول معنى الانزياح وتعدده، مبرزاً آراء النقاد العرب حوله، وأنماط صوره، وأشكاله، وطرق تحديده. (4)

أما محيي الدين حسيب فقد وقف في إسهاب عند تعريف حمزة شحاته للأسلوب في محاولة لقراءة المغزى الضمني الذي ينبثق عنه هذا التعريف، وما ينهض به من رؤى جديدة للأسلوب. [5]

وكذلك البحث التنظيري لدى ثامر الغزي في بحثه (القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية)، إذ عرض للضوابط الإجرائية عند سبتزر التي لا بد للأسلوبي أن

---

(١) انظر: محمد بو عزة، نحو أسلوبية جديدة للرواية، علامات في النقد، الجزء ٢٥، المجلد ٧، ١٩٩٧

(٢) انظر: موسى ربابعة، الأسلوبية الاتصال والتأثير، المرجع السابق ، الجزء ٢٧، المجلد ٧، ١٩٩٨

(٣) انظر: محمد الموافي، حول الأسلوبية الإحصائية، المرجع السابق، الجزء ٤٢، المجلد ١١، ٢٠٠١

(٤) انظر: عبد الرحيم أبطي، الانزياح واللغة الشعرية المرجع السابق ، الجزء ٥٤ ، المجلد ١٤، ٢٠٠٤

(٥) انظر: محيي الدين حسيب، الأسلوب عند حمزة شحاته، المرجع السابق، الجزء ٦٠، المجلد ١٥، ٢٠٠٦

يراعيها،وخصّ جان كوهين بحديث خاص ومستويات التحليل عنده، وريفاتير ورأيه في فهم النص .[1]

بقيت مجلة أخيرة في هذا المجال راج سوقها في بلاد المغرب العربي، وما فتئت تتطور وتتسع حتى عمّ صداها المشرق العربي، وهي مجلة **حوليات الجامعة التونسية**، ولا يملك منصف إلا الإشادة بمستوى ما تقدمه المجلة من أبحاث، وهي بما توفره للقارئ من زاد معرفي، معظمه بأقلام نقاد مغاربة، تستحق أن نتلبث أمام إنتاجها النقدي ملياً، لاً سيما اهتمامها الملحوظ بمدارس النقد الأدبي الحديث .

ولا يسع المقام لاستعراض كل ما نشرته المجلة حول الأسلوب، وإنما يكفي ذكر أمثلة سريعة تعبر عن اهتمامها بهذا العلم مثل بحث محمد رشاد الحمزاوي (التداخل الأسلوبي في الفرنسية والعربية)، وقد وقف على المعربات الأسلوبية التي استعارتها العربية الحديثة من اللغة الفرنسية، ذاكراً أهم مظاهر الإفادة والتداخل، وقد شملت جميع المظاهر الصوتية، والنحوية، والبلاغية.[2]

وثمة بحث آخر لعبد السلام المسدي قدّم فيه كتاب ريفاتير (محاولات في الأسلوبية الهيكلية)، وهو كتاب يحتوي على مقدمة كتبها دولاس، اهتم بها المسدي في الوقوف على نشأة الأسلوبية وتطور مفهومها، ثم استعرض سريعاً مقومات نظرية ريفاتير ودفاعه عن الأسلوبية بوصفه علماً، وبدا تركيزه على الجانب النظري أكثر فجعله تحت عنوان (قضايا مبدئية) تناول فيها مقاييس تحليل الأسلوب، وسياقه، ومشاكله، وتحديده ألسنياً، ووظيفته .[3]

ونشر المسدي بحثاً آخر له في المجلة عام ١٩٧٦ بعنوان (المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ)، وهو بحث أعيد نشره عام ١٩٨٠ في مجلة الأقلام، عددها الحادي عشر، وقد حدّد فيه مقاييس الوعي المنهجي عند

---

(١) انظر: ثامر الغزي، القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية، المرجع السابق، الجزء ٣٣، المجلد ٩، ١٩٩٩

(٢) انظر: محمد رشاد الحمزاوي، التداخل الأسلوبي في الفرنسية والعربية، الجامعة التونسية، العدد ١١، ١٩٧٤

(٣) انظر: عبد السلام المسدي، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، المرجع السابق، العدد١٠ ، ١٩٧٣

الجاحظ، ورأى أنها تكمن في انتقاء الجاحظ رصيده اللفظي من القاموس العام للغة، ثم مقياس توزيعه وتنسيقه على سلسلة الكلام. [1]

إذن، لا أحد يماري بأن هذا النشاط الواضح رفد المكتبات بمعين لا ينضب من الأبحاث، كما أن تتبع كل المجلات التي ذكرت الأسلوبية بكثير أو قليل يتطلب دراسة تقييمية وموضوعية. وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من الدوريات الأدبية والثقافية كان لها نصيب من علم الأسلوب كمجلة (**الثقافة الجديدة**) المغربية، وقد خصّصت عددها العاشر — الحادي عشر لهذا الغرض، ومجلة (**الموقف الأدبي**) السورية، التي أفردت ملفاً خاصاً للسانيات، وكذلك المجلات الثقافية، كمجلة (**الأقلام**)، ومجلة (**الفيصل**)، ومجلة (**جذور**)، وغير ذلك كثير، وإذا لم يبق من المجلات الهامة على عمومها في عالمنا العربي إلا أبعاض وأنقاض والتي منها ما ظل يتوالد حتى الآن، ومنها أفل نجمها، إلا أن ذلك لا يعني إهمال هذا النشاط الولود والمتجدد.

---

(١) انظر: عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي، المرجع السابق، العدد ، ١٣ ، ١٩٧٦

حركة الرسائل الجامعية

كان من أهم ما أنتجه أصحاب الأقلام المتمرنة في النقد لأصحاب الأقلام الناشئة، هو ما تمّ عرضه باقتضاب في حركة التأليف والترجمة والدوريات، إذ جاءت جهودهم في التحليل الأسلوبي بمثابة معالم منيرة يهتدي بهديها طلبة العلم في مختلف الجامعات العربية، الذين استطاعت أقلامهم على كثرتها – بين غثٍ وسمين وصحيح وسقيم – أن تتناهب الأسلوبية بالبحث، سالكين من غير قصد وجهات ثلاث فرضتها عليهم طبيعة علم الأسلوب، **أولاها**، رسائل جامعية وجدت في القرآن الكريم ميداناً فسيحاً للدرس الأسلوبي، **وثانيها**، رسائل جامعية اختصت بالأدب العربي القديم بمختلف عصوره بين نثر وشعر، **وثالثها**، رسائل جامعية وجدت في الأدب العربي الحديث باتساع أرجائه مواد صالحة لتحليلات جديدة، فأخذ كل فريق يطوع الأسلوبية لتكون مجالاً لاختصاصه. (1)

فأما الذين اجتهدوا في القرآن الكريم فقد كانوا ذوي انطلاقات متباينة، فمنهم من تناول القرآن الكريم محدداً فيه غرضاً واحداً، اشتركت في بلورته الأسلوبية مع مذاهب نقدية أخر، كدراسة (التلوين الأسلوبي في القرآن الكريم) لبشير سالم فرج في جامعة بيروت العربية، أو دراسة (التكرار اللفظي في لغة الحوار القرآني، دراسة لغوية أسلوبية) لخالد بني دومي في جامعة اليرموك، ودراسة (ضمير الغائب في القرآن الكريم، دراسة نحوية تحليلية أسلوبية)، لعاطف أبو جاجة في جامعة آل البيت كذلك، أو (لغة الحوار في القرآن الكريم، دراسة وظيفية أسلوبية)، أعدها فوز سهيل نزال في الجامعة الأردنية .

---

(١) من المقالات التي تستثير الانتباه حول حركة الرسائل الجامعية مقال (أثر المناهج النقدية الحديثة) للدكتورة ابتسام مرهون الصفار الذي نشرته ضمن سلسلة (علامات في النقد) الجزء ٥٥، المجلد ١٤، محرم ، مارس ، غير أن منهج الاستقصاء لتلك الرسائل والأطاريح لم يتجاوز جهود طلبة الجامعات العراقية، لذا فلن يتم تناول ما أوردته الصفار من رسائل على اعتبار مقالها نظرة مستأنفة لمن أراد التوسع .

وأكثر من هذه الدراسات التي وقفت عند غرض محدد في القرآن الكريم دراسات عديدة تناولت سوراً معينة، كدراسة (سورة الفرقان، دراسة أسلوبية)، وقد أعدها عزيز عدمان في جامعة الجزائر، أو دراسة (النظم القرآني في سورة البقرة، دراسة في الدلالة والأسلوب) كتبها حسين الدراويش في الجامعة الأردنية، ومثلها تماماً في سورة الكهف أعدتها خلود الترهي في جامعة القدس، وكذلك دراسة صدرت في جامعة النجاح بعنوان (ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل)، كتبها أسامة عبد المالك عثمان .

وبين يدي رسائل عديدة وقفت عند القرآن الكريم كلاً أو جزءاً، وهي كثيرة إلى الحد الذي ينقطع دونها الدركْ، فلا تستطيع أن تربط أقصاها بأدناها، أو أولها بآخرها، وما يكمن أن يقال هنا : إن القرآن الكريم أخذ نصيباً وافراً من التحليل، وما زالت آياته الكريمة تمنح طلبة العلم رؤىً مشرقة لاستكناهات جديدة .(1)

وعلى صعيد الأدب العربي القديم، فقد كُرِّست جهود عظيمة ألقت بظلالها عليه، وهي دراسات كثيرة أثبتت كذلك طواعية ما وفرته الأسلوبية من مفاتيح للنص في دراسة النص القديم نثراً وشعراً .

وقد سلك الباحثون في هذا المجال مسلكين، **الأول**، دراسة الظواهر الأدبية القديمة نثراً وشعراً، **والثاني**، درس أشعار الشعراء ودواوينهم .

فمن الظاهرة الأولى كانت الرسائل التي تناولت ظاهرة معينة، كدراسة أحمد محمد ويس التي صدرت في جامعة حلب (الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم) عام ١٩٩٥، وكذلك دراسة (الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين العرب من القرن الرابع حتى القرن السابع الهجري) لسامي عبابنة، وقد صدرت في جامعة اليرموك عام ١٩٩٧، وأيضاً دراسة (الخصائص الأسلوبية للمثل في كتاب مجمع الأمثال للميداني) لسالم السلفي، وأزيد على ذلك دراسة (نظرية النظم بين

---

(١) تجدر الإشارة إلى أن كثيراً من هذه الرسائل أضحت كتباً متداولة، وكان على الباحث أن يدرجها في حركة التأليف، غير أن أصولها هي التي حدّدت مجالها في الرسائل.

المعنى ومعنى المعنى، دراسة نقدية أسلوبية) أعدها ضحى عادل بلال، في جامعة تشرين عام ١٩٩٩.

أما الشعراء القدماء فقد لقي إنتاجهم حضوراً في دراسات النقاد، وأذكر مثلاً منها دراسة (ديوان طرفة بن العبد، دراسة أسلوبية)، لنبيل حسنين في الجامعة الأردنية، و (دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني)، أعدها نهيل كتانة في جامعة النجاح الوطنية، وأيضاً دراسة (شعر الحسين بن منصور الحلاج، دراسة أسلوبية) في الجامعة الأردنية، لأماني سليمان عبد الله، وكذلك (دراسة أسلوبية في شعر الأخطل) كتبها عمر عبد الهادي قاسم في جامعة النجاح الوطنية، ومثلها في شعر (أسامة بن منقذ)، لأمجد الصانع، و(ملامح أسلوبية في شعر العباس بن الأحنف) لفغيران عالم شاه في جامعة اليرموك عام ١٩٩٩.

من هذه الإشارات السريعة في هذا المجال التنبيه إلى جهود باحثينا في الأدب العربي الحديث، الذي هيّأ ميداناً رحباً للنقاد تمكنوا خلاله من تنويع التناول نثراً وشعراً، وتنظيراً وتطبيقاً.

ولا تختلف جهود الباحثين في الأدب الحديث عن القديم، وإن كانت كثير من الجهود منصبّة على شعراء محددين أقيمت حول أشعارهم دراسات أسلوبية كثيرة، تحوّل بعضها إلى نسق رتيب ذي نتائج ضئيلة ومكررة.

والتفتت الدراسات الأسلوبية إلى خصائص محددة في عناصر أدبية مفيدة من ذلك دراسة (الجملة في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها، دراسة أسلوبية)، لعلي الملاحي، وأضف إلى ذلك دراسات تناولت أشعار الشعراء كدراسة مصطفى شحاتة في جامعة عين شمس (لغة الحوار عند المازني ومحمد عفيفي)، وكذلك (الأسلوب في شعر محمد العيد آل خليفة)، لخضر الدين بن زروق في جامعة الجزائر، وأيضاً (الإيقاع في شعر أحمد شوقي، دراسة أسلوبية)، لعبد الله جاد الله عام ١٩٩٨، و(البنية الشعرية في شعر الجواهري) لحسام محمد أيوب عام ٢٠٠٢، وقد درست مؤمنات الشامي في جامعة دمشق الإيقاع عند نزار قباني.

ولعل هذا العرض المختصر يشير إلى حركة الرسائل في الساحة النقدية والأدبية، وقد أفاد أصحابها من جهود سابقيهم المتمرسين في النقد شرقاً وغرباً، كما فتحت دور النشر العربية أبوابها لتحضن جهود طلبة العلم من الجامعات العربية، مدّعمة مكتباتها بكثيرٍ منها، وما بقي من دراسات مخطوطة فهي تساويد محفوظة يمكن الوصول إليها، والانتفاع بها.

المبحث الثاني: مجلة فصول واتجاهاتها النقدية.

استطاعت مجلة (فصول) منذ نشأتها في أكتوبر ١٩٨٠ حتى أيامنا هذه أن تمضي في تحقيق الحلم الذي أخذت على عاتقها تحقيقه، وهو تأصيل الخطاب النقدي الجديد والتعريف بمنطلقاته، وإشاعة مصطلحاته، كما جعلت المجلة من نفسها منبراً ثقافياً يستقطب من حوله دعاة التجديد النقدي والفكري الذين سعوا إلى تأسيس قراءات جديدة لكل اتجاهات النقد الأدبي في العالم كله .

ولعل من يرجع إلى ذاك الزمن القريب بُعيد نكسة الحلم العربي بسنوات قليلة، حيث استلمنا أولى النسخ المستوردة ذات الرؤى العلمية لعلم الأسلوب، لا يجد هذا العلم جديداً علينا، وإنما له أصول وجذور من تراثنا القديم رسّخها أسلافنا على أنها بلاغة قابلة للتوريث .

غير أن هذا الإرث فرض عليه عصرنا الحاضر إعادة قراءة وتأويل من جديد، فقام نقادٌ حداثيون فوقفوا على المناهج الغربية، وحملوا على عاتقهم مواجهة البلاغة القديمة بغية تفتيح مكامنها، وكشف أسرارها، واستخراج أصدافها، ثم إعادة ربطها بمستجدات العصر زمناً طويلاً في محاولة لنفي الطبيعة المدرسية الجامدة التي عاشتها بلاغتنا العربية، فكانوا بين منبهر ومعتدل " يقدمون خمراً قديماً في قوارير جديدة" (١) حسب تعبير عبد العزيز حمودة في مراياه المحدبة.

وما يؤكد ذلك أن الكثرة الكاثرة من ناقدينا - أو هكذا يلوح في الأفق - عاشوا مراحل متتابعة لم يستطيعوا كبحَ جماح انبهاراتهم، وكل ما فعلوه أنهم قبلوا

---

(١) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، ص ٩.

الاشتراطات التي اشترطها الناقد الغربي على نصوصه، فطبقوها على نصوصنا دون امتلاك رؤية نقدية تحكم سلطة الإفادة أو النقل .[1]

وقليل من الحداثيين من رسم لنفسه تصوراً جديداً لفاعلية الممارسة النقدية الأسلوبية، فاستوعب الظاهرة، ومنحها أبعاداً تأصيلية .

وبعد أن حاول المسدي عام ١٩٧٧ توضيح معالم المنهج النقدي الأسلوبي تنظيراً، سعى غيره من الباحثين إلى إلحاق التطبيق بركب النظرية، سواء على صعيد تحليل القصائد، أو على صعيد كشف السمات والظواهر الفنية للشعراء، فوجدوا في بحوث قصيرة لا يتعدى أكبرها ثلاثين صفحة مجالاً كافياً ومناسباً لتوطيد دعائم هذا العلم، فكانت **مجلة فصول** عام ١٩٨٠، وهو عام ولادتها، بمثابة همزة وصل بين النقاد والمتلقين، ومنبراً حياً يتعرف القراء من خلاله أبرز مناهج النقد المعاصر .

وقد عدّت هذه الولادة إيذاناً بتحولٍ ملحوظ في علم الأسلوب استطاع القارئ العربي من خلالها أن يقف على التمفصلات الجوهرية المستجدة في هذا العلم، لا سيما السنوات الخمس الأولى من عمر المجلة أي من عام ١٩٨٠ — ١٩٨٥، إذ شهدت المجلة في هذه السنوات نمواً خصباً للدراسات الأسلوبية، وقد تجاوزت هذه الدراسات خمسة وعشرين بحثاً لنقاد حداثيين اعتبروا دعاة التجديد والتنوير، فضلاً عن تخصيص عددٍ مستقل عام ١٩٨٤ جعلت المجلة محوره (الأسلوبية).

وبهذا فتحت مجلة (**فصول**) في بداية الثمانينيات من القرن العشرين البابَ لكل طرح جديد يرصد التفصيلات، ويهتم بالجزئيات، فغيّرت وجهة الحركة النقدية إلى مسار آخر يتقبل القراءات المتعددة للنصوص، ويكشف عن قدرة النقد على التعبير عن واقعنا الحضاري والنقدي، وتمثل ذلك في انفتاحات غير متوقعة للعمل الإبداعي، وهي انفتاحات انعكست على الموسيقى، والصورة، والبناء، والنحو، والظواهر التي يمكن استلهامها في شعر الشعراء، وغير ذلك كثير.

---

(١) انظر المرجع السابق، ص ٥– ٢٠

وبين عامي ١٩٨٦ - ١٩٩٠ خَفُت النشاط البحثي حول علم الأسلوب في المجلة، ولكنه ظل موجوداً عبر أبحاث قليلة وجادة لمحمد العبد، ومحمد عبد المطلب، وغيرهما، فكانت هذه المرحلة من عمر المجلة تأسيسية لنوع جديد من النقد لم يعتد عليه الباحثون العرب ولا القراء، وكان قوام هذه المرحلة تأكيد الوجهة الحقيقية التي تبنتها المجلة منذ ولادتها، والتي من أهمها إقامة صلات القربى بين الماضي والحاضر، ورصد نقاط التواصل والانقطاع بين التراث القديم، والإبداع الحضاري المعاصر، وخير ما دلّ على هذا تخصيص العددين الأول والثاني من المجلد السادس لقراءة (تراثنا النقدي)، ثم رصد التطور الإبداعي في الأدب والفن في العددين الثالث والرابع للوقوف على (جماليات الإبداع والتغير الثقافي) .

ثم مع بزوغ عام ١٩٨٧ دخلت **(فصول)** مجالاً تمكنت فيه من الحوار مع الشعر العربي المعاصر الذي جعلته محور العددين الأول والثاني من المجلد السابع، وقد استطاعت تجميع كل الطاقات المعرفية لدراسة قضايا الشعر، ومكّنت القارئ العربي من الحوار معه، ومتابعة ما طرأ عليه من نقد متنوع بتأثير استفاضة المناهج العلمية والايديولوجية.

ومع انتهاء هذه المرحلة حتى عام ١٩٩٥ قفز النشاط الإبداعي والنقدي قفزات هائلة في المجلة، وطوت هذه المرحلة في جوفها مطارحات نقدية أسلوبية حول أهم انجازات طه حسين والعقاد، فرصد محمد عبد المطلب في المجلد التاسع العدد الأول والثاني (الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد) عام ١٩٩٠، وفي نفس العدد وقف ابراهيم السعافين عند أثر التراث في لغة العقاد، وذلك في بحثه (شعر العقاد والتراث)، وعلى صعيد الترجمة، فقد ترجم منذر عياشي وثيقةً هامة من النقد الغربي الحديث لبيير جيرو وهي (الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير)، وذلك في المجلد التاسع العددان الثالث والرابع ١٩٩١، ثم تبعه سعد مصلوح في محاولة أولى وفريدة لرصد ملامح فكرة أجرومية النص، (نحو النص = لسانيات النص) على النص العربي (في الشعر خاصة)، وشاركت نوال الإبراهيم في بحثها (مبحث الحذف

والذكر في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة)، وذلك في العدد الثالث من المجلد الثالث عشر، ١٩٩٤ .

حتى هذا الحد من عمر المجلة استطاعت (**فصول**) أن تنهض بفكر القارئ العربي مؤسسة بذلك وعياً جديداً لمفهوم النقد قائماً على الانفتاح والتأويل، وهذا النبراس الذي حملته (**فصول**) منذ نشوئها حتى يومها هذا جعل للنقد قدراً غير يسير من ثوابت العلمية وقواعدها، كما أن هذا التحول والوعي الجديدين انعكسا على طريقة تفكيرنا وتعاملنا مع النصوص، فأصبحنا قادرين على دحض كل ما يثار أمام النقد بالمنهج العلمي المتبع.

ومع بزوغ عام ١٩٩٥ حتى نهاية القرن الماضي، استطاعت **فصول** أن تخطّ قواعد جديدة للمنهج الأسلوبي قائمة على تعديل الصورة النظرية إلى صورة أخرى نمارس فيها حريتنا، وندفع بطاقاتنا الخاصة فينا للظهور، فالتفّت الأقلام من مختلف البلدان العربية لتبارك التحول، وتمجد التغيير، فبدأ عبد القادر الرباعي في بحثه (طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام، دراسة نصية)[1] يخاطب القارئ المنتج،ويقرأ معه لغة الشعر، والتصوير المكثف، والخيال الخلّاق، وأخذ محمد حماسة عبد اللطيف في بحثه (منهج في التحليل النصي للقصيدة، تنظير وتطبيق)[2] يقرأ لغة الشعر أيضاً، مؤكداً أن النظام اللغوي في القصيدة يفضي إلى وحدها، ونعى على الذين ينقدون البيت الشعري بشرحه أو نثره فقط، وحدّد سمات المنهج الأسلوبي تنظيراً وتطبيقاً، ومثله بلقاسم خالد في بحثه (أدونيس والخطاب الصوفي، البناء النصي)[3].

ومنذ عام ٢٠٠٠ حتى ٢٠٠٥ – وقد يسحب هذا الحكم لبعد ذلك – أخذت (**فصول**) معالجة الطروحات الجديدة التي أنبتها المنهج الأسلوبي حديثاً،

---

(١) انظر: عبد القادر الرباعي، طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني،صيف ١٩٩٥

(٢) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، تنظير وتطبيق، المرجع السابق، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ١٩٩٦.

(٣) انظر: بلقاسم خالد، أدونيس والخطاب الصوفي، المرجع السابق، مج ١٦، ع ٢، خريف ١٩٩٧

ففتحت باباً لنصوص نقدية رسّخت لنفسها أصولاً ذاتية جديدة، ومنها (حبك النص)، التي سعى إلى كشفها في التراث العربي محمد العبد، وذلك لتأكيد وسيلة تبلور المفاهيم والمنظورات اللغوية والبلاغية، وتوثيق الصلات بينها في تحليل الخطاب.

ومنها أيضاً (فاعلية التكرار)، وقد درسها عبد الفتاح يوسف في بنية الخطاب الشعري للنقائض[1]، وأيضاً (تحليل الخطاب) في محاولة لاستكشاف التغير الذي طرأ على النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب.[2]

لقد أرادت **(فصول)** إعادة ربط المثقف العربي بأدبه من خلال إعداد ملفات خاصة مهمتها فتح أبواب التواصل بين الناقد والقارئ، وإشراك الأخير في العملية النقدية ليتمكن من الوقوف على التطور في الحقل المعرفي، ثم ربطه بكل متعلقات القضية بغية الحكم عليها، والتفاعل معها.

ثم صارت **مجلة فصول** نافذة يرى منها المثقف العربي ثقافات الآخرين عن قرب، ويقيم الحوار معها، وتوفر له فرص المعايشة مع المشاهد النقدية الغربية دون الانحياز لمنهج على آخر، فهي لا تحصر نفسها بأي اتجاه فكري محدد، بل تقيم توازناً نسقياً بين المناهج النقدية كلها بغية إعادة الحكم عليها، وتفعيل جميع أدواتها من خلال الممارسة التطبيقية على شعرنا العربي .

ولم يكن يهم المجلة موت المنهج في منشئه الأصلي أو احتضاره، إذ إنها تشجع على اتخاذ موقف منه، وهذا ما فعلته مع البنيوية التي وريت بالتراب عام ١٩٦٦، بعد محاضرة جاك دريدا في مؤتمر بجامعة (جون هوبكنز)، فتعايشت معها في حيز غير يسير من المجلة، وأرست مشروعات النقد العربي المعاصرة كالمنهج السيميولوجي، والمنهج النفسي، والمنهج الأسطوري، والمنهج الظاهراتي، وعلم النص، لذا فإن جديتها وليدة موضوعيتها وحياديتها.

---

(١) انظر: عبد الفتاح يوسف، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، العدد ٦٢، صيف وخريف ٢٠٠٣

(٢) انظر: محمد رضا مبارك، مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، ع ٦٥، خريف ٢٠٠٤ شتاء ٢٠٠٥

ولا يعني حضور المنهج الأسلوبي البارز في المجلة، تحيزاً له؛ لأن إقبالها على هذا المنهج أو غيره من المناهج لا يهدف إلى المرور السطحي العابر؛ ولكن ذلك خطوة تأخذ في الاعتبار مدى التمكن من الوقوف على كل تفصيلات المنهج، وهذا ما أرادت أن تحدده سلفاً في العدد الأول من المجلد الخامس عام ١٩٨٤، إذ ذكر المعرفون به " إن الكلام عن الأسلوبية لا ينتهي بهذا العدد، فإن تفريعاتها الداخلية قد تحتاج في وقت لاحق لأن يفرد لكل منها عدد خاص، فعدد للأسلوبية البنائية، وآخر للأسلوبية النفسانية،وثالث للأسلوبية الإحصائية، وهلم جراً " (1).

على أن الأسلوبية أخذت تنحسر في أعداد المجلة الأخيرة لاشتغال الدرس النقدي بنظريات جديدة أخذت بالظهور، كالمنهج الثقافي، وهذا الحكم لا يلغي مشروعية الدراسة، إذ ليس من غرضها أن تحيي أو تميت منهجاً معيناً، ولكنها تدرس مرحلة زمنية محددة كانت الأسلوبية أثناءها في نموٍ وعطاءٍ متجددين .

وفي هذه المرحلة لمجلة فصول التي زادت على ربع قرن من الزمن، قدّمت لنا المجلة مجموعة من الباحثين العرب المميزين الذين أسهموا ببحوثهم الأسلوبية في المجلة، قصداً إلى محاولة رصد موضوعي لفاعلية هذه البحوث وضوحاً واستقصاء وجدةً، وقد حدّد عادل الشجاع أصناف الباحثين في المجلة في ثلاثة اتجاهات .

الاتجاه الأول : كان منجازاً انحيازاً غير منهجي للمناهج الغربية .

الاتجاه الثاني : اتخذ موقفاً معارضاً، لكنه كان موقفاً قائماً على التمحيص، حيث قام هذا الاتجاه بنقد هذه المناهج من الداخل والخارج، وركّز على التناقض والجدل بين العناصر.

---

(١) مقدمة بجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، ١٩٨٤، ص ٥

الاتجاه الثالث : كان ذكياً إلى حد لم يصدم ذائقة المتلقي العربي بمسميات، وإنما مارس ذلك عملياً، وذهب إلى أن العملية النقدية ليست تطبيقاً آلياً لمنهج مرسوم، ولا تنظيماً عقلياً لمقومات تحددت نتائجها سلفاً [1].

أما (**التراث**) فقد سعت المجلة إلى الاستبصار بالواقع الحضاري الذي ينطوي عليه هذا الموروث، فأعادت قراءته في ملفات خصّصتها لهذا الغرض، واستخلصت منه العناصر الفاعلة التي يضمن فكرنا المعاصر تطويرها، كالتراث النحوي، واللغوي، والبلاغي.

وتمكنت (**فصول**) في علاقتها مع التراث أن تردم الفجوة بينه وبين المثقف، فوجّهت جهود الباحثين للاغتناء منه دون الاستسلام له، و لم يتحصل لها ذلك إلا بتغيير نمط التفكير في معاملتها مع التراث، وتخطي القيود والحواجز التي فرضت عليه، وآمنا أنها لا يخامرها الشك، ولا تقبل المناقشة .

و لم يكن هذا الأمر هيناً، وإنما فيه من الحمل ما يستحق أن تشارك (**فصول**) منابر أخر لإنجاز الخطة، ولكن (**فصول**) تصدّت للجهد في أكثر من عدد، فلم ترَ في عددٍ أو اثنين معالجة كافية للإحاطة بالمسائل، ولكنها فرضت لنفسها خطة توفر للتراث مساحة أوسع؛ ليظفر فيها الباحثون بالاستقصاء المطلوب.

وأول ما بدأت بقراءة (تراثنا الشعري)، فجعلته محور العدد الثاني من المجلد الرابع عام ١٩٨٤، وجعلت أواخر عام ١٩٨٥ وأوائل ١٩٨٦، مجالاً لمناقشة (تراثنا النقدي)، وهو محور العددين الأول والثاني من المجلد السادس .

واستمرت رحلة (**فصول**) مع التراث حتى خريف ١٩٩٣، فرأت أن تفعّل الاتصال بين المثقف العربي وتراثه النثري الذي دفعت به ليكون محور العدد الثالث من المجلد الثالث عشر.

---

(١) عادل الشجاع، الحداثة العربية بين الممارسة وتعدد الخطاب، دراسة في مجلة فصول في العقد التاسع من القرن العشرين، مقال قصير نشر في مجلة فصول، العدد ٦٠، صيف – خريف ٢٠٠٦، ص ٤٣٧

وأعادت المجلة النظر في كل ما يستحق المراجعة من نصوص تراثية، فرأت في تراث (ألف ليلة وليلة) و (أبي حيان التوحيدي) إنجازات تنطوي على كثير من القيم النقدية، التي تمكن لنا شق مسارات جديدة لقراءات نصية متعددة، وخصّصت لكل منهما ثلاثة أجزاء.

ولم تكتف (**فصول**) بتلمس ايجابيات التراث، وإعادة قولبته في منظور حداثي حضاري، ولكنها نبّهت للسلبيات التي وقفت أمامه، وأعاقت تطوره، وأهمها سعيها الحثيث لكسر حاجز الانقطاع المعرفي – أو إضعافه – بين المثقف والتراث، فلم يكن من سبيل إلا إعادة تفكيك التراث بغير الطرق التقليدية، ثم إدماجه في رؤيتنا الحضارية، وقد تحقق هذا عن طريق منهج خاص للمجلة حدّده عز الدين اسماعيل منذ البداية، وأطلع القراء عليه في مقدمة أول عدد للمجلة، اكتوبر، ١٩٨٠، إذ رأى أن منهج المجلة يقوم على :

١. عدم الإغراق في النظر إلى التراث .
٢. عدم الاسترخاء أمام الثقافة الغربية. [1]

وهو منهج الوسطية والاعتدال في التصور والقراءة والتطبيق.

---

(١) انظر: مقدمة مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨٠



النظرية الأسلوبية في مجلة فصول، قراءة في أصول النظرية

المبحث الأول: مفهوم الأسلوب في مجلة فصول

❖ الأسلوب والأسلوبية (المعنى اللغوي)

❖ الأسلوب والأسلوبية (المعنى الاصطلاحي)

❖ الأسلوب هو الرجل، عشوائية التأويل عند نقاد المجلة

المبحث الثاني : اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول

الاتجاه الأسلوبي الإحصائي

أ. الإحصاء العددي

ب. الإحصاء المداري

الاتجاه الأسلوبي البنيوي

الاتجاه الأسلوبي اللساني

الاتجاه الأسلوبي البلاغي

الاتجاه الأسلوبي التضافري

المبحث الثالث : الدرس الأسلوبي بين الكتابة في المجلة والتأليف المنهجي

شكري محمد عياد

صلاح فضل

محمد عبد المطلب

سعد مصلوح

محمد الهادي الطرابلسي

الفصل الأول

النظرية الأسلوبية في مجلة فصول

قراءة في أصول النظرية

المبحث الأول: مفهوم الأسلوب في مجلة فصول

أولاً : الأسلوب والأسلوبية (المعنى اللغوي)

أسهمت مجلة فصول في تحديد معنى الأسلوب، عبر أبحاث كثيرة وقفت عند المصطلح وما حام حوله من إشكالات، واستطاعت هذه الأبحاث أن تجد موقفاً تجاه قضايا المصطلح ودلالاته، لا سيما علم الأسلوب إبان مطلع الثمانينات من القرن الماضي أخذ يرود أفقاً جديداً استشرفته المجلة في غير دراسة وقفت عند إشكالات التعريف، وقضاياه اللغوية والاصطلاحية .

ولم تولِ المجلة اهتماماً بإيجاد الروابط التي تربط المعنى اللغوي بالمعنى الاصطلاحي للأسلوب، إلا في حدود الإفادة من الأصل التاريخي الذي كان يستعمل المصطلح فيه.

وكان بحثا الدكتور محمود عياد، والدكتور أحمد درويش مثالين دالين يربطان القارئ بالبعد التاريخي الذي تغيّر فيه الأسلوب من حال إلى حال آخر، وأظهرت دراسة محمود عياد هذا البعد من خلال التفريق بين مصطلحي (الأسلوب والأسلوبية)، وسيُسهب في بيان الفروقات بين المصطلحين في المطلب القادم، ويكتفى هنا الإشارة إلى الاستعمال اللغوي الذي كانت الأسلوبية تطلق فيه، قال عياد " إن مصطلح (أسلوب) شاع في اللغة كنوع من الترجمة لكلمة stylistics التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب، ويترجمها البعض الآخر بالأسلوبية ... ويتكون المصطلح الغربي من لفظة stylus التي تعني أداة الكتابة أو القلم باللغة اللاتينية، ومن اللاحقة isties التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب، ومن هذه الزاوية تبدو ترجمة المصطلح بالأسلوبيات، أو الأسلوبية عند عبد السلام المسدي ترجمة موفقة؛ لأنها تنجح في إيجاد

دال مركب جذره أسلوب ولاحقته istics، والأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، واللاحقة – فيما تختص به – بالبعد العلماني، وبالتالي الموضوعي، يمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب، ولذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب " [1]

وكان بحث الدكتور أحمد درويش (الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه) واحداً من أظهر البحوث التي وقفت على القضايا المفاهيمية المتعلقة بالأسلوب، وهي من الدراسات التي توسعت في عرض المعنى اللغوي للأسلوب في محاولة لربط القارئ بالتنقلات الزمنية التي أدخلت مصطلح الأسلوب في الدراسات البلاغية والنقدية، بعد أن كان متمثلاً في قواعد عامة تظهر (الشكل)، أو (النظام) الذي كان البشر يلتزمون به .

وقد رأى الباحث في التفريق بين الأسلوب والأسلوبية من حيث المعنى اللغوي لهما ضرورة عرض الاستخدام الزمني للمصطلح في مستوييه (الأفقي) و (الرأسي)، وعرّف المستوى الأفقي بقوله :" الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة متجاورة أو متباعدة، والمستوى الرأسي : الاستخدام المتزامن في فترات زمنية متتابعة داخل زمن واحد ". [2]

وحدد المعنى اللغوي للأسلوب – على صعيد المستوى الأفقي – في أنه يعني أمرين " الأول : (النظام والقواعد العامة) حيث نتحدث عن (أسلوب المعيشة) لدى شعب ما، أو (أسلوب العمل) في مكان ما.

الثاني: (الخصائص الفردية) حيث نتحدث عن (أسلوب كاتب معين)، أو الميل إلى سماع (أسلوب موسيقى خاص)، أو التمتع (بأسلوب كلاسيكي) في أثاث المنزل.

---

(١) محمود عياد، الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١، ص ١٢٣

(٢) أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ص ٦٠

وتوصل إلى نتيجة، أنه عن طريق هذين التصورين دخل استخدام مصطلح الأسلوب في الدراسات البلاغية والنقدية ". [1]

أما المستوى الرأسي فرأى أن مصطلح (الأسلوب) سبق مصطلح (الأسلوبية) إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة، وقد اعتمد في نتيجته هذه على القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية التي تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر، وبالثاني منهما إلى بداية القرن العشرين [2]، وسوف نتسع في هذه القضية عند الحديث عن المعنى الاصطلاحي للأسلوب .

ولعل هذه المنظومة الجديدة في نظام المستويات الزمنية أفضت إلى تمثل أوضح للمعنى اللغوي للأسلوب يعتمد على طرح أثر الزمن في تغيير مفهوم الأسلوب من وضع إلى وضع آخر.

وقد أحسن أحمد درويش عندما راوح بين الجماعة والأفراد، ذلك أن تحديد المعنى اللغوي في كونه (نظاماً وقواعد عامة) خاطب الجماعة، فإنه يتحدث مثلاً عن (أسلوب المعيشة) عند الجماعة، أو (أسلوب العمل) عند الجماعة، أما في تحديد المعنى اللغوي في كونه يتمثل في(الخصائص الفردية) خاطب الفرد، فإنه يتحدث مثلاً عن (أسلوب كاتب معين) عند الفرد، أو الميل إلى سماع (أسلوب موسيقى خاص) عند الفرد .. إلخ .

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٠

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٦٠

ثانياً : (الأسلوب والأسلوبية) المعنى الاصطلاحي

يرى كثير من الدارسين أن رحابة الميادين التي تطلق عليها كلمة (أسلوب) أفضت إلى الولوج في مرحلة عسيرة من التشتيت، لا يكاد الباحث فيها يقف على تعريف محدد ومرضٍ.

وقد كثرت الدراسات الأسلوبية في الغرب، مما يجعل أمر الإحاطة بأبعادها الفكرية والمنهجية عسير المنال، وكلها تلّح على القارئ ضرورة الخوض في مرحلة متقدمة من البحث والتنقيب يتعرف فيها ما لدى العلماء والمدارس من تفسيرات وشروح وأقوال، وقد لا يتحصّل له بعد ذلك أن يجد ضالته.

وقد استعرض أولريش بيوشل مواقف العلماء واتجاهاتهم المتباينة حول علم الأسلوب، ووجدها تكمن في:

١. الاستغناء الكلي عن مفهوم (الأسلوب)؛ لأنه مجرد وزائد وغير جوهري.

٢. إعطاء الأولوية لمفهوم (الأسلوب) دون المفاهيم الأخر كلها .

٣. ضرورة دمج التعاريف المختلفة لهذا المفهوم، في تعريف واحد شامل.

٤. تعاريف (الأسلوب) المتعددة والمتنافسة فيما بينها ظاهراً، ليست سوى إشارة إلى موضوعات يتناول كل منها جانباً جزئياً من ظاهرة الأسلوب الواسعة جداً، فالأسلوب مثلا مصطلح ترميزي" national term "يمثل اختزالاً لحالة توضيحية،فلا يفهم معناه ما لم تفسر تلك الحالة . (1)

وبما أن مسألة الأسلوب ما زالت خلافية، وتحتاج إلى نظر دائم، فإن التوصل إلى تعريف يلم ما تشتت من الأقوال في المصطلح للخروج بنتائج نهائية يكاد يكون مستعصياً؛ ذلك لأن الدارس لا يقف عند اختلاف أقوال العلماء حول المفهوم فحسب، بل يجد اختلاف الباحث نفسه، فتراه يقول مرة قولاً يدحضه في دراسة أخرى، وقد ساعد على هذا ما وجده القارئ العربي من تغميض حول المصطلح

---

(١) أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، مجلة نوافذ، العدد الثالث عشر، جمادى الآخرة،١٤٢١ ، سبتمبر ٢٠٠٠ ، ص ١١٤

يتطلب إسهاباً طويلاً فيه، لتوضيح الرؤية وإبراز الغرض، فضلاً عن تتابع الترجمة للآثار الغربية.

والمتتبع للدرس الأسلوبي في مجلة (فصول)، يجده يمثل نمطاً من أنماط العرض الذي يصف الظاهرة، ويحدد المشكلة، وتكاد تكون البحوث التي وقفت عند تحديد مصطلح الأسلوب في المجلة سارت نحو هذا المنهج، لكنها بين – اختلاف وائتلاف، وتوافق وتعارض – سعت إلى معالجة حقيقة الظاهرة الأسلوبية بقصد إجلاء طبيعتها كما هي في الغرب.

على أن هذه الدراسة لا تطمح إلى تقديم عرض كامل، وشرح مفصّل للمفاهيم الأسلوبية المتعددة، سواء في المجلة أو في غيرها، ولكنها ترى في مجلة (فصول) مثلاً حياً للصورة التي آلت إليها النظرية الأسلوبية في الرؤية العربية أواخر القرن العشرين.

وأبدأ بتعريف محمود عياد للأسلوب، حيث قال :" (الأسلوب) أو (علم الأسلوب) مجال من مجالات البحث المعاصرة، يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية، محاولاً الالتزام بمنهج موضوعي يحلل على أساسه الأساليب، ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال منطلقاً من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص ".[1]

ويظهر أن محمود عياد يرى أنه يمكن بالأسلوب إظهار جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب (الأدبية وغير الأدبية)، ويرى أن فاعلية تحليل الأساليب تؤهلها للكشف عن القيم الجمالية في النصوص .

لكن هذا التعريف الوجيز فيه من الدلالات ما تستحق الوقوف عندها، وأول هذه الدلالات، التزام علم الأسلوب بتحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية، فهل يستطيع علم الأسلوب الكشف عن عناصر جمالية في نص غير أدبي ؟ ثم ما طبيعة هذه الرؤى التي انطوت عليها أعمال الكتاب في نصوصهم غير الأدبية ؟ وهل الإبانة عنها هي من اختصاص علم الأسلوب ؟

---

(1) محمود عياد، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مرجع سابق، ص ١٢٣

قال ريفاتير : " الأسلوب، شكل علّق به صاحبه مقاصد أدبية " [1]، فالمنطلق في تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية في أي نص أن يكون أدبياً يمكّن الناقد الأسلوبي من الكشف عن قيمه الجمالية، وقد بقيت هذه القيم محط اهتمام علم الأسلوب ردحاً من الزمن،لكنه لم يبق مقصوراً عليها، بل حاولت حقول نقدية كثيرة أن تتبناها، واستقرت أخيراً في حقل معرفي محدد وهو (علم الأسلوب) .

ويستدرك على التعريف السابق ما ذهب إليه شكري عياد من أن الأسلوب صفة ذات أبعاد تأثيرية نحكم من خلالها على القيمة الأدبية بالاستحسان أو ضده [2] ذلك لأن أي نص (أدبي) لا بد أن يحمل أسلوبه أبعاداً تخاطب الشعور، ونحن لا نكاد نجد دافعاً يدفعنا لتحليل نص (نفعي) مفتقر للعناصر الأسلوبية، وقد نبّه صلاح فضل إلى أنه " لا يمكن أن نعثر في أي عمل على كلمة واحدة أدبية لا تهدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشعور " [3]

وقد سبق أن ذكرنا في المطلب السابق أن محمود عياد حدّد الفرق بين (الأسلوب) و(الأسلوبية)، وقد استعان في ذلك بالرجوع إلى الاستعمالات التاريخية المتعددة للفظة (stylus) ولاحقتها (isties)، غير أن المشكلة لا تتحدد في التفريق بين (الأسلوب) و (الأسلوبية)، حيث لا فرق بينهما إلا في حدود الترجمة – حسب رأي الباحث – وهذه مسألة تحتاج إلى نظر، فالمصطلح الغربي مكون من stylus،ومن اللاحقة isties التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم، وهذا دالٌّ مركب لجأ إليه المسدي – وقد تبنى رأيه الباحث – لإضفاء البعد العلماني العقلي على الأسلوب، لكن ترجمة المسدي لمصطلح الأسلوبية ليست كما عرضها محمود عياد بأنها مكونة من المصطلح stylus ومن اللاحقة isties،ولكنها مكونة من دال مركب جذره أسلوب style ولاحقته ique (اللفظة الفرنسية). [4]

---

(١)نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر،١٩٩٣ /١٩٩٤ ، ص١١٢.

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص ١٣.

(٣) صلاح فضل، النشأة الأولى لعلم الأسلوب، مجلة الأقلام، العدد السابع،السنة التاسعة عشرة، ١٩٩٤، ص ٢٣.

(4) انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٤

وهذا له من الأهمية ما يستحق وقفة، فسعد مصلوح يؤثر ترجمة stylistics الأسلوبيات بدلاً من المصطلحين علم الأسلوب والأسلوبية (أي اللفظة الإنجليزية)، ويفضل صلاح فضل ترجمة stylistique (اللفظة الفرنسية)، فقضية ترجمة المصطلح تدل غالباً على رؤية وغرض الباحث من المصطلح، وتبنيه لآراء أصحاب اللفظة، وهو أمر ليس بالضرورة .

وقد نبّه ساندريس فيلي إلى أن السائد عموماً هو استعمال مصطلح (الأسلوبية) للإشارة إلى الجانب النظري، والجانب التطبيقي معاً، من غير أي تفريق بينهما، إذ لا يغير هذا أي شيء في مضمون الاصطلاح، ويذكر أن " (نظرية الأسلوب) تستعمل للإشارة إلى علم الأسلوب اللغوي العام، وتستعمل (الأسلوبية) للإشارة إلى كل من عَلَمَ القواعد التطبيقية للأسلوب، وعَلِمَ الوسائل الأسلوبية،(الأسلوبية المعيارية والوصفية)" (1)

والناظر في بحوث مجلة (فصول) لا يلمس اهتماماً في قضية التفريق بين (الأسلوب) و(الأسلوبية)، وهي قضية لها أثر في دلالة المصطلح، وقد أغفلها باحثون كثر اقتصرت بحوثهم على تناول طبيعة المنهج واتجاهاته دون أن ينعطفوا أدنى انعطافة للتفريق بين المصطلحين، ومنهم بحث الدكتور شكري عياد (مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد) في المجلد الأول العدد الأول ١٩٨٠، والدكتور محمود عياد في بحثه (الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف) ١٩٨١، والدكتور عبده الراجحي في بحثه (علم اللغة والنقد الأدبي) ١٩٨١.

وتنبه إلى هذه القضية باحثان في المجلة هما فيتور مانويل دي أجيبار في بحثه (الأسلوبية علم وتاريخ)، وترجمه للعربية سليمان العطار ١٩٨١، وبحث آخر لأحمد درويش (الأسلوب والأسلوبية) عام ١٩٨٤ .

---

(١)ساندريس فيلي، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة د.خالد محمود جمعة، دار الفكر بدمشق،٢٠٠٣ ، ص٢٠

وقد طرح فيتور تساؤلاً على قرائه: " لماذا أطلقنا اسم (الأسلوبية) على هذا العلم من علوم النقد الأدبي، دون ما اشتهر به بين الناس من اسم له وهو علم الأسلوب ؟ وقد نثر الباحث إجابته في ثلاثة محاور :

الأول: إنه علم ذو أهداف تعليمية، يشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أديباً، ومن ثم كان من المنطقي استخدام مصطلح للعلم موضوع المقال.

الثاني: الأسلوبية اسم مؤنث من أسلوب، وسر تأنيثه يكمن في فهمنا لمنطق الاشتقاق اللغوي الحديث في إطلاق أسماء على المذاهب والفلسفات والعلوم، وهو منطق له جذوره القديمة.

الثالث: (الأسلوب) هو النمط المحدد لأي تعبير لغوي عند فرد ما، أما (الأسلوبية) فهي طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية بقيمها العاطفية جنباً إلى جنب مع أفكار هذا الفرد الذي يصنع اللغة ويطورها " (1) .

وارتأى أحمد درويش في مسألة سبق مصطلح (الأسلوب) على مصطلح (الأسلوبية) أن (الأسلوب) ظهر في بداية القرن العشرين (*) مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب (علماً) يدرس لذاته، وقد أشار في تحديده لهذا المصطلح إلى أن " ظهور مصطلح الأسلوبية لم يلغ مصطلح الأسلوب، وإنما تحددت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة في إطار المصطلح الجديد، ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحل من التعبير محل الرخام من النحت، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير مع لون معين منه (2).

---

(١)انظر: فيتور مانويل، الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة: سليمان العطار، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول،١٩٨١، ١٣٣

(*) يجدر بنا ألا نغفل في هذا المقام بعض الأصوات التي أرجعت الأسلوب إلى القرن الثامن عشر كساندريس فيلي، وغيره ممن أرجعه إلى القرن التاسع عشر كفيتور مانويل .

(٢) أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٦١

ومن الملاحظ أن تعدد الاتجاهات التي اندرجت تحت (الأسلوبية) بحيث أصبحت أسلوبيات كثيرة لكل واحدة منها أفق خاص، ومجال مغاير، كلها حاصرت مصطلح (علم الأسلوب) دون أن تلغيه، وهذا الأخير بطبيعته لا يقاوم طويلاً أمام المصطلح الجديد (الأسلوبية)، لا سيما انتهاء الفترة التي كان فيها نشطاً، وهي الفترة المحصورة بين كتابات أحمد الشايب، وبداية كتابات شكري عياد، وقد حصر المسدي القضية بقوله: " أخذت الأسلوبية بمحاصرة علم الأسلوب الذي يتمسك به بعض الأعلام انطلاقاً من إنجازهم الخاص الذي تراكم عبر سنوات طوال " (1)

غير أن أكثر الآراء حامت حول جانب واحد، لكنه ليس فيصلاً في القضية، وهو أن اللاحقة في المصطلح تشير إلى (العلمية) التي بسط علم الأسلوب ظله عليها بعد القرن العشرين وقد تبدى ذلك في آراء محمود عياد، أحمد درويش، وغيرهما.

ولعل قضية التفريق بين (الأسلوب) و (الأسلوبية) أخذت مجالاً جديداً بعد أن اتسع مجال المصطلح إلى أبعد منهما " فاتخذ مسميات مختلفة لدى بعض المؤلفين، فطوراً يطلق عليه (فن الشعر)، وطوراً يسمى (سيميولوجية العمل الأدبي)، كما تدرس بعض قضاياه الآن في نطاق ما يسمى (نظرية النص)، وهذا لا يعني علوماً مختلفة بقدر ما يعكس الظروف التي تمر بها دراسات الموضوع الأدبي " (2)

ولم يكن التفريق بين علم الأسلوب والأسلوبية هو الخلاف الوحيد بين الدارسين، إذ كان لاتصال علم الأسلوب بعلم اللغة جانب آخر من مشكلات دلالة المصطلح، حيث إن الدراسات الأسلوبية في مجلة فصول تصوّرت علم الأسلوب جزءاً من علم اللغة، وتبدى ذلك في آراء مختصرة وعابرة لباحثين في المجلة، ومنهم محمود عياد وعبده الراجحي، غير أن صلاح فضل خير من تصدى لمعرفة طبيعة علم الأسلوب بإظهار علاقاته مع علم اللغة، وذلك في دراسته التي خصّصها في هذا المجال (علم

---

(١) عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط ٢٠٠٤،١ ، ص ٨١

(٢) صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤ ص٥٢

الأسلوب وصلته بعلم اللغة) [1]واستطاعت هذه الدراسة أن تظهر العلائق بين علم الأسلوب وعلم اللغة عن طريق إبانة الروابط المشتركة بين كل منهما، والإفادة من التسلسل التاريخي الذي ارتبطت به دراسة الأسلوب ارتباطاً وثيقاً بالبحث في أنماط التنويعات اللغوية العامة.

ويرى عبده الراجحي الأسلوب " فرعاً من فروع علم اللغة لكنه يفترق عنه افتراقاً جوهرياً؛ لأن مادة الدرس فيهما مختلفة؛ ولأن هدف الدرس مختلف فيهما أيضاً، علم اللغة يقصد اللغة العامة التي لا تميزها خصائص فردية، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل العادي، وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقاً في التوصيل في حياتنا اليومية " [2]

ويضيف قائلاً : الأسلوب هو شكل من أشكال (التنوع) في اللغة فإذا كانت اللغة التي يدرسها علم اللغة هي الأنماط العامة الفردية، فإن ذلك ينفي أن هذه اللغة ذاتها تنتظم تنوعات مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد، وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات، وبخاصة على مستواها الفردي " [3]

وذهب إلى هذا المذهب محمود عياد، غير أنه احتاط في المسألة، واتخذ الحياد مخرجاً مؤقتاً، وقد قال : " لم تكن الأسلوبية سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى (الأسلوبية) باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية، ولهذا السبب يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام " [4]

---

(١) انظر: المرجع السابق.

(٢) عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني،١٩٨١ ، ص ١١٧

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ١١٧

(٤) الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق، ص١٢٤

ويستأنس فيتور مانويل بتعريف ابن خلدون للأسلوب، ويظهر جانب اللغة في ذلك من حيث العموم،فيقول : " الأسلوبية طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها؛ أي النموذج الخاص الذي تصاغ فيه اللغة وتستخدم " (1)

ولست بصدد تأصيل المسألة من جديد، وإن كنت قد مهّدت إلى ضرورة ذلك، إذ إن علم الأسلوب ينظر إلى زاوية محددة في علم اللغة، ونظرته هذه شجّعت الكثير من الأصوات إلى المسارعة في نسب الأسلوب إلى علم اللغة، باعتبار العلاقة بينهما علاقة منشأ ومنبت، وهذه حقيقة يمكن لنا تقبلها مؤقتاً شريطة التعرف على خط كل منهما ومسلكه، فمنذ أن أقر علم اللغة الحديث مبدأ اجتماعية اللغة، أصبح من الضروري التمييز بين (اللغة والقول) على اعتبار أن لهما علاقة بالاستعمالات الجارية في حياتنا العادية، وقد حدد شكري عياد الفرق بينهما بقوله:

(**اللغة**) هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس .

(**القول**) صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين في حالة معينة. (2)

ولأن القول حمل صفات اللغة لم يكن من سبيل في التفريق بينهما إلا بملاحظة الضابط الذي يضبط زيداً من الناس عن عمرو منهم، قال ماروزو : " الأسلوبية تدرس المظهر والكيفية اللذين ينتجان عن اختيار المتكلم للعناصر اللغوية التي تحت تصرفه " (3)، وهذه الكيفية لا تحدد إلا بتحديد الخصائص التي تميز كل فرد منا، ويتطلب هذا ضرورة التنبه إلى معجم كل فرد، وطرائق استعمالاته للغة، وعن طريق استخدام الإنسان للغة، وطريقته في التعبير، تظهر محتويات المعجم الذي يقتنيه الإنسان لنفسه.

---

(١) فيتور مانويل، الأسلوبية علم وتاريخ، مرجع سابق، ص ١٣٣، وقد عرّف ابن خلدون الأسلوب بقوله: " المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرّغ فيه " انظر: مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد ص ٢٤

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٢٨

(3) عدنان بن ذريل، الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، العدد ٢٥ ، السنة ١٩٨٢،٤ ، ص 251

لكن المسألة لا تحل عُقدها بهذه السهولة، فثمة دلالات يمكن لنا استنباطها من المتحدث عند سماعه، وهذه الدلالات حتماً ستكون شعورية؛ لأنها تعبر عن أغراض الناس وطرائقهم في الإقناع، وقد أكد هذه المسألة ماروزو بقوله : " اختيار كاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز لنفسه" [1]، وقد أغنت هذه الدلالات أدبنا إغناءً عظيماً لم يكن في الحسبان، لكن وجودها سلاح ذو حدين، فقد نادت أصوات بضرورة إبعاد الأدب عن هذا المجال الذي أصبح من اختصاص علم الأسلوب بحجة أن هذه الدلالات أصبحت تستخدم استخداماً جمالياً، ومن بين هذه الأصوات (والاك فارين) الذي ذهب إلى أن " علم اللغة ما إن يكرس نفسه لخدمة الأدب حتى يستحيل أسلوبية ". [2]

ونادت أصوات أخر بانعدامية تطابق العمل الأسلوبي، والشرح اللغوي، وإن اتخذه مطية في مجمله لتحقيق بعض غاياته الإجرائية، وانطلقوا من أن هاجس علم الأسلوب إنما هو استكشاف نمط الإبداع الفني في اللغة لاستكشاف نمطها التي وردت فيه بالنص الأدبي.

إن الحركة النشطة حول نسب علم الأسلوب إلى علم اللغة - سواء في المجلة أو في غيرها - حثّت الباحثين على أن يقدموا المفاهيم تلو المفاهيم دون استجابة لأي نداء يدعو إلى تشخيص الموقف، فامتدت الآراء حتى خبا وهج القضية.

وليس في الفِقر السابقة فيصل المسألة، فلا ننازع الأمرَ أهله، لا سيما هذا الخطاب ما انفك بتردد على كل شفة، و لم يكن من هم أحدٍ من هؤلاء — ومنهم نقاد (فصول) السالف ذكرهم- أن يراجع الرؤى التي تحكم منظورَ القضية، لكن الناظر في نسيج هذا المشهد الفكري يؤكد حقيقة ما يراه المسدي بقوله: " إن البحث الأسلوبي العربي يظل مفتقراً إلى مرجعيات تأسيسية تتشكل بها الرؤية النظرية العامة، والسبب الأول في كل ذلك هو استعصاء لحظة الفرز بين المواقع المعرفية ". [3]

---

(١) المرجع السابق، ص٢٥١

(٢) المرجع السابق، ص٢٥١

(٣) عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، مرجع سابق، ص٨١.

ثالثاً : الأسلوب هو الرجل، عشوائية التأويل عند نقاد المجلة

البحث في عبارة (الأسلوب هو الرجل) أو (الأسلوب هو الإنسان نفسه) هام في هذا المجال، إذ إن تعدد الترجمات لهذه العبارة أفضت إلى أن جرّت من خلفها أذيالاً وحواشياً ما جعلها تحمّل من المعاني أكثر مما تدل عليه، إذ كثيراً ما يدفع هذا التعدد إلى تقديم أكثر من فهم وتأويل لها، لكنها – على الرغم من كل هذا – استقطبت جمهرة من الباحثين اتخذوها مفتاحاً (لأسلوبية الفرد)، بل صارت أساساً لتطور منهج أدبي محدد للبحث في الأساليب الشخصية.

كان بوفون (١٠٧٧- ١٧٨٨) قد حدّد هذا التعريف في قوله :" إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها بل تكتسب مزيداً من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله " (1)

وقد نقلت إلينا بترجمة أخرى تدل على سياق النص الأول في المعنى " إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تتبدل، بل كثيراً ما تترقى إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان ،أما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه" (2).

وثمة ترجمة ثالثة ذات وجهة جديدة يقول فيها بيفون: " إن المؤلفات الجيدة الصوغ هي وحدها فقط – التي تنتقل إلى الخلق، وأن كمية المعارف، وتميز الموضوعات، بل طرافة المكشوفات ليست ضمانات كافية للخلود، وإذا كانت الكتب لا تضم إلا مواد تافهة، أو إذا كانت مكتوبة بلا ذوق ولا سمو ولا موهبة عبقرية فسوف تبيد، لأن المعارف والموضوعات والمكشوفات تسرق بسهولة، وتنتقل، بل

---

(١) شكري عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، المجلد الأول، العدد الأول، ص٥٢

(٢) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٦٧

تكتب أيضاً بأيد أكثر مهارة، إن هذه الأشياء خارجة عن الرجل، أما الأسلوب فالرجل نفسه، والأسلوب حينئذ لا يستطاع سرقته ولا نقله ولا تحريفه" (1)

ومهما يكن أمر التوسع في النظر في هذا المجال، فإن الترجمات الآنفة الذكر صُوِّبت في مضارب متقاربة بحيث دلّت على أن صاحب الأسلوب أديبٌ يصوغ عباراته على نحو يتفرد به حتى لكأنه خصيصة من خصائصه، وملمح من ملامحه نستطيع أن نعرفه به، أو قناة عبور إلى مقاصد صاحبه، تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها.

ولعل هذه الترجمات ذات أثر طيب في الإفادة من التوجهات التي تؤدي إليها كل ترجمة،إذ كان لكل ترجمة – وإن كانت جميعها تدور في فلك واحد – فهم خاص ومغاير لدى الباحثين، ويخرج عن مشاغل هذه الدراسة اقتفاء أثر كل توجه تؤدي إليه المقولة، لكن في آراء العلماء ممن يؤثرهم أهل العلم–سواء من رواد المجلة أم من غيرهم– أمثلة دالة على بعض التوجهات التي أوحت بها العبارة.

وقد تعددت رؤى الباحثين في الأصول النقدية لهذه العبارة فهي عند المسدي وريثة بعض التوجهات الكلاسيكية (2)، وأرجعها شكري عياد إلى أصول رومانسية (3)، " لقد قال بوفون: إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها (....) فأخذت كلمة (الأسلوب هو الإنسان نفسه) ونقلت، وعدّلت وحمّلت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقها الأول، فهي في هذا النص لا تعني أكثر من أن الأسلوب سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها، وهذا معنى لا يزال الناس يعبرون عنه بقولهم إن الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزيّف، ولكنك يمكنك أن تقول هذا نفسه – ولو بدرجة أقل – عن مشية الإنسان وهندامه .. الخ، (الأسلوب هو الإنسان نفسه) أو (الأسلوب هو الرجل) كما ترجمت تقال غالباً لتعني أكثر من هذا، تقال لتعني أن الأسلوب هو مرآة الشخصية، أو أعمق ما في الشخصية وأجدره بالاهتمام.

---

(١) صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص 74

(٢) الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٦٥

(٣) شكري عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مرجع سابق، ص٥٢

وأشار عياد مرة أخرى إلى دلالة هذه العبارة في كتابه (اللغة والإبداع) حيث أكّد فكرة أصول هذه المقولة الرومانسية ذاكراً أنه " لم ينقطع تأثيرها في الأدب – والنقد خاصة – على أيدي من يسمون بالنقاد الانطباعيين، وهم أولئك الذين يعدون النقد في صميمه عملاً فنياً مداره التعبير عن تجربة جمالية شعر بها الناقد إزاء عمل فني" (1)

ويعود الفضل لشكري عياد في أنه أول من نبّه إلى عشوائية تفسير هذه العبارة، كما أنه في تصوره السابق يقتبس من مقولات من سبقه، إذ في هذه العبارة أثر من أفلاطون في قوله:" الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية "(2)، ولعل فيها أثراً أيضاً من كلام سينيك " الخطاب هو سمة الروح" (3).

ويبدو عياد في حيطة من الأمر إذ إنه يتجه أيضاً إلى بحث الأسلوب في علاقته الراسخة بالإنسان، فهو كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزّيف، ويلحظ أن هذا الاتجاه يتفق فيه مع شاتوبريان وقد قال: " الأسلوب لا يكتسب بالتعليم فهو هبة السماء وعطاء الموهبة " (4)ولأن الأسلوب ظاهرة ذات تعلق بالقائل قوامها كشف نمط التفكير عنده، وتفسر طبيعة انفعالاته، فقد أرجعها عبده الراجحي في بحثه (علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب) إلى اتجاه نفسي، مبيناً أن ثمة ثلاثة اتجاهات في التحليل اللغوي منها " اتجاه نفسي يصدر عن إيمان بأن (الأسلوب هو الرجل)، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية، ومن أشهر المحاولات في هذا الاتجاه ما قدّمه العالم النمساوي ليوسبيتزر الذي قدّم دراسات تطبيقية على عددٍ من الأدباء متأثراً بآراء فرويد في التحليل النفسي " (5)

---

(١) شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال، القاهرة،١٩٩٨ ، ص٢٤

(٢) مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان بيروت،١٩٧٤ ، ص ٥٤٢

(٣) بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، ص٢٣

(٤) بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، مرجع السابق، ص ٢٠- ٢٣

(٥) عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب، مرجع سابق، ص ١١٨

ويتفق عبد الله حولة مع عبده الراجحي فيما ذهب إليه مؤكداً أن المستوى النفساني غاية من غايات أسلوبية سبيتزر الكبرى، وهي النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتاً متفردة بتجربة نفسية خاصة، وقد أشار إلى أن " سبيتزر ينطلق من قولة (بوفون) الشهيرة (الأسلوب هو الرجل) ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب، وميوله، ونزعاته التركيبية النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك، فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها" (1)

ويرى صلاح فضل أن انقطاع مقولة بوفون عن سياقها الذي وردت فيه أدى إلى انتقال مشكلة الأسلوب إلى نطاق علم النفس الفردي، وجعل مقولة (بوفون) تشير إلى شخصية مؤلف النص، وخواصه النفسية " (2)

ولعل مضمون عبارة (الأسلوب هو الرجل) قريب من هذا الاتجاه النفسي الذي يؤول إلى مدلول آخر هو (أسلوبية الفرد)، وهي ذات أبعاد إنسانية تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط.وقد حذر منذر عياشي من مغبة تحديد التحليل الأسلوبي في أطر شخصية أو اجتماعية فقال : " إذا اتجه النظر إلى السمة الشخصية فإننا سننتهي بالأسلوب إلى نوع من المغامرة يبدأ استثمار البحث فيها بالوقوف على الشخص كائناً متميزاً، وينتهي بمحاولة اكتشاف سر من الأسرار فيه العبقرية والفرادة الخ، وأما إذا اتجه النظر إلى الجانب الاجتماعي فإن نوعاً من القسرية سيبدو في عمل الباحث وسيفرض عليه حدوداً في استثمار البحث لا يستطيع أن يتعداها " (3)

ولا يقف الفهم عند هذا الحد، فقد كان لأحمد درويش وجهة جديدة للعبارة حيث نسف مبدأ طبقية الأسلوب التي كانت ترسم على أساس توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة، وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة، وذهب إلى أن انتهاء هذا المبدأ جاء على يد جورج بوفون في عمله المشهور(مقال في الأسلوب)

---

(١) عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية أو الأسلوبية النشوئية، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤ص٨٥

(2) صلاح فضل،علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق،ص٧٤

(٣) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠، ص٥٠

الذي أدان فيه فكرة أن الأسلوب هو الطبقة لينتهي إلى أن الأسلوب هو الرجل ... وقد حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها أو استغلال جيد لها. [1]

ولكل متكلم طابعه الخاص في تفكيره وتعبيره، وهو ما يميّزه عن الآخرين، والفيصل في اختلاف الأسلوب هو الإنسان، ولكل شخص آثاره المتباينة في تكييف الأسلوب تبعاً لما يمتاز به عقله وشعوره وثقافته. " والعصر الواحد من العصور الأدبية له طوابع عامة شائعة بين أدبائه، منها تتكون ميزاته الأدبية، أو شخصيته الأسلوبية التي يخالف بها سائر العصور، ونجد الشعب الواحد له خواصه الأدبية التي تفرقه عن آخر يوافقه في لغته وجنس أدبه، فالعصر الجاهلي له شخصيته الأدبية، والعصر العباسي له أدبه الحضري، والعصر الحديث له طابعه العام في الأدب، وكذلك الأمم في هذا الشأن" [2]

ومما يستأهل الإشارة إليه أن التسليم بعبارة بوفون يفضي بنا إلى طريقين تحفهما المجاذبات الفلسفية، ومرد هذين الطريقين إظهار الأسلوب لعبقرية الإنسان، وقد نبّه المسدي إلى هذه القضية مفرّقاً بين تفكيرين أولاهما، الانتصار إلى التسليم بأن الأسلوب يظهر عبقرية الإنسان ويتولد في لحظة نشأته دون أن يصحبه الإدراك، وعليه فالأسلوب طابع وتوقيع يرتبط بصاحبه، وقد صاغ هذه الفكرة بروست، وانضم إليه مونان، ودي لوفر [3]، وثانيهما، انتصر إلى التسليم بأن العناصر المكونة للأسلوب تبنى على أنها عمليه اختيار يمتلك فيها الناقد وعيه الكامل فكراً وشخصية ومنهم سبيتزر الذي أكدّ على أن الأسلوب (ممارسة عملية) وقابيلانتز الذي قرّر أن الأسلوب (تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر) [4].

---

(١) انظر: أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص٦١

(٢) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ص١١٥

(3) انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية،مرجع سابق، ص ٧٠

(٤) المرجع السابق، ص ٧٠

ولم يمنح المسدي لنفسه حرية تقويم المسألة، ولكنه أرجأ المشاركة في التعبير عن رأيه إلى بداية الفصل الرابع، فلخص قوله بسطرين " إن المتكلم عامة (يكيّف) صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم وهذا (التكيف) أو (التأقلم) ليس اصطناعاً، لأنه عفوي قلما يصحبه الوعي المدرك " [1] فهو مع القول بأن الأسلوب ممارسة عقلية قائمة على الاختيار، لكن من علمائنا القدماء من لا يذهب إلى ما ذهب إليه المسدي أصلاً، فهذا أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ يرى أن على المتكلم أن يدرك كيف يعبر عن أفكاره فقال : " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات،وأقدار المستمعين على أقدار الحالات ". [2]

ونلاحظ أن الجاحظ اعتمد على أفعال (يعرف، يوازن، يجعل، يقسم)،وهي أفعال واقعة تحت سيطرة العقل.

المبحث الثاني : غتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول

الاتجاه الأسلوبي الإحصائي

أ. الإحصاء العددي

نجحت الأسلوبية الإحصائية في الاحتكام إلى ثوابت العلمية النقدية من خلال التخلي عن الذوق الشخصي الذي يقوم على الحدَس الخالص لصالح الحدَس المنهجي الموجّه، وذلك عن طريق الاعتماد على مقاييس محددة ذات دلالات علمية خالصة تساعد في حل الكثير من المشكلات الأدبية التي لم نكن نجد لها حلاً عند الاتجاهات الأسلوبية الأخر.

وافترق الباحثون في قبول هذا الاتجاه بين مؤيد ومعارض، فرأى من يميل إلى الدقة العلمية هذا الاتجاه مطلباً له، واصطدم المعارضُ بأجزاءٍ كبيرة فيه تملؤها الأرقام

---

(1) المرجع السابق، ص ٨٠

(2) جلال الخياط، الثقافة والأسلوب، مجلة الفيصل، السنة ٢٣،العدد ٢٧٠،ذو الحجة ١٤١٩هـ،ابريل ١٩٩٩م، بدون ذكر للصفحة.

الجبرية والجداول الإحصائية، فضلاً عن الاستعانة بالحاسبات الآلية مما يضفي على لغة العمل الأدبي طابعاً غير مألوف.

وقد تعددت آراء الباحثين في إمكانية الوصول إلى الملامح الأسلوبية الإحصائية للنص، وكان من نتائج هذا التعدد نفور الكثير من الباحثين عن هذا الاتجاه منطلقين من صعوبة التعامل معه، حيث يقتضي أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء أولاً.

وقد حدّد أولريش بيوشل بعضاً مما يمكن أن يتوقف عنده إحصائياً، فرآها تكمن في أطوال الألفاظ مقيسة بعدد المقاطع، وأطوال الجمل مقيسة بعدد الألفاظ، والبنى النحوية كصيغة المبني للمعلوم،وصيغة المبني للمجهول. (1)

وأكد محمد حماسة عبد اللطيف " أن الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحد من جوانب النص يحّولون الأسلوبية إلى أسلوبية جافة، لذا كان الاختلاف فيما يمكن إحصاؤه، فبعضهم يحصي مفردات معينة تبرز بروزاً واضحاً بتكرارها في النص، وبعضهم يحصي الأفعال، وبعضهم يحصي الأسماء، وبعضهم يحصي الصفات، وبعضهم يحصي نسبة الأفعال إلى الصفات، وبعضهم يحصي الجمل الفعلية أو الجمل الاسمية، أو الأساليب الخاصة كالشرط والاستفهام، وغير هذا أو ذاك مما يمكن إحصاؤه في النص ". (2)

وتنوع الدرس الأسلوبي الإحصائي في مجلة فصول تنوعاً أفضى إلى تبيان دلالات إحصائية جديدة، فأكثر الباحثين لم يُدخلوا أنفسهم في مسالك الرموز الجبرية المعقدة، والجداول الإحصائية الغامضة، لاسيما الدرس الإحصائي في المجلة لم يكن مقصوداً لذاته، سوى دراسة لسعد مصلوح نشرها في المجلد الثالث العدد الأول عام ١٩٨٢ بعنوان (تحقيق نسبة النص إلى المؤلف دراسة إحصائية وأسلوبية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي)، أما غير ذلك من الدراسات فاستعان أصحابها بالإحصاء والأرقام البسيطة

---

(١) أولريش بيوشل: الأسلوبية اللسانية، مرجع سابق، ص ١٢٣

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي في القصيدة، مرجع سابق، ص ١١٣

استعانة جزئية بغية الإفادة من نتائج العد في إثبات دلالات نصية إحصائية تخدم النص، وفي هذا التوجه فوائد جمة تعود على القارئ(المتخصص أو غيره) حيث لا يتوه بين جداول ورموز يسارع في الحكم عليها بأنها طلاسم جافة لا يرتجى منها فائدة.

وكان من نتائج التنوع في الدرس الأسلوبي الإحصائي أن حدّد الباحثون طرق تناولهم للاتجاه، وظهر ذلك في مسارين إحصائيين أولاهما تنظيري (تأسيسي) اندرج تحته طابع (الإحصاء الجبري)، وأفاد أصحابه من أصول النظرية الإحصائية الغربية،وثانيهما تطبيقي (عملي) اكتسى بطابع (الإحصاء الحسابي)، وقد حاز النصيب الأكبر في المجلة، لا سيما التوجه فيها منصبٌ حول معالجة ظواهر تكرارية لها دوران ملحوظ في النص.

وعلى صعيد الاتجاه التأسيسي، فقد ظهرت بحوث متعددة نشرتها المجلة في أعداد متفرقة، تباين أصحابها في تناول الجانب النظري لهذا الاتجاه بين إيجاز وإسهاب، وكانت ترجمة الدكتور سليمان العطار لبحث فيتور مانويل (الأسلوبية علم وتاريخ) في أول عدد أصدرته المجلة عام١٩٨٠، أولى المحاولات التي أوجزت بعض ملامح الاتجاه الأسلوبي الإحصائي، وقد وقف الباحث عند أهم ما قدّم الإحصاء المعجمي للناقد، معتبراً أن الإحصاء الوسيلة المثلى التي تجعل من الممكن النفاذ في النصوص بفهم أكثر دقة.

وكان من موضوعية الباحث أن نبّه إلى أن " القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تضع في اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر، كالمعنى الكلي، والإلماحات، والتأثيرات الإيقاعية، والقيمة، وتأثيرات النصوص " (1).

وأسهب صلاح فضل في تحديد المنطلقات التي أرساها الاتجاه الأسلوبي الإحصائي وجعل من بحثه (من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية) مرجعاً نتعرف من خلاله طبيعة المنظور الإحصائي للأسلوب، ووقف الباحث عند مصطلح السياق محدداً أطره اللغوية والتركيبية، وقدّم عرضاً لطريقة واحدة من طرق التشخيص الأسلوبي، تلك التي اقترحها زمب zemb وسماها (المتر الأسلوبي)، وختم البحث بجملة من الاعتبارات والتحفظات التي أخذها على هذا الاتجاه .وقد أعاد الباحث نشر هذا

---

(1) فيتور مانويل، الأسلوبية علم وتاريخ، مرجع سابق، ص ١٤١.

البحث في كتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)، وزاد في عنوانه كلمة (الوظيفية) بعد أن لم تكن، وهو تغيير أثنى عليه سعد مصلوح بقوله: " الوجهة الإحصائية التي استأثرت وحدها بالعنوان الأول لم تمس في هذا المبحث إلا بأطراف البنان " (1)

ولم يرض سعد مصلوح أن يعيب صلاح فضل على هذا الاتجاه الإحصائي، فردّ على التحفظات التي أوردها فضل في بحثه المذكور، كما شمل البحث رداً آخر على صلاح فضل، وذلك مما جاء في كتابه تحت عنوان (نماذج من الإجراءات التجريبية) قاصراً مناقشته على ما عرض فيه بالنقد لما تضمنه كتابه (الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية).

وكان محمد حماسة عبد اللطيف قد قرن النظرية بالتطبيق في بحثه الذي اقترح فيه مفهوم التحليل النصي للقصيدة، وأبان الباحث طبيعة الاتجاهات الأسلوبية وأغراضها في النص الإبداعي، وقد أجاب على أسئلة هامة في الدرس الأسلوبي الإحصائي، محدداً ما يمكن لنا إحصاؤه، كما نبّه إلى أهمية تحديد السياق، ودلالاته الخاصة في النص اللغوي، وضرورة عدم التعامل مع جانب واحد من جوانب النص.(2)

وكان الإحصاء الجبري مما يندرج تحت الإحصاء النظري، ويعد سعد مصلوح واحداً من أهم المتحمسين لهذا الاتجاه، وقد روّج له في معظم إنتاجه النقدي، وتعتبر دراسته (تحقيق نسبة النص إلى المؤلف دراسة إحصائية وأسلوبية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي) من أجرأ الدراسات النقدية التي لم يكتف الباحث فيها برصد دلالات العد والتكرار فحسب، بل جعل من علوم الإحصاء وسيلة للكشف عن شخصية المؤلف المجهول المستخفية خلف قناع من اللغة.واختار الباحث شعر أحمد شوقي أنموذجاً للدراسة، وقد نبّه إلى محاولتين سابقتين في دراسة المجهول من هذا الشعر اعتمدتا على الانطباع الذوقي، ولم يرتقيا إلى إعمال المعايير الموضوعية القادرة على تمييز الخواص

(1) سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مجلة فصول،المجلد الخامس، العدد الثالث، ص٢٠٧

(2) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، مرجع سابق، ص ١١٣.

الأسلوبية وقياسها، أولاهما لمحمد صبري في كتابه (الشوقيات المجهولة)، وثانيهما لرؤوف عبيد في كتابه (الإنسان روح لا جسد).

واعتمدت الدراسة على المقياس الذي ابتكره وطوّره عالم الإحصاء الإنجليزي (يول)، وهو مقياس يفترض أن يكون بين يدي الدارس الشعر الصحيح النسب للشاعر، ثم قصائده مجهولة النسب له، ثم قصائده المنسوبة إلى روحه. وقد اتخذ سعد مصلوح هذه الفرضيات في معالجة مشكلة الشوقيات محاور عامة لدراسته.

ويهدف مقياس (يول) المعروف (بالخاصية) إلى قياس تكرارية المفردات، وهو مقياس تتوافر فيه صفات الموضوعية والصحة والثبات، ومن مميزاته أنه لا تتأثر نتائجه بطول العمل المدروس، كما يرصد المفردات ذات التكرار العالي الذي يميل المنشئ إلى استخدامها، وهي بالطبع تختلف من منشئ إلى آخر.

وتنحصر دلالة المقياس في كونه مؤشراً قوياً يدل على شخص المؤلف فقط، ولا يرتجى منه دلالات تقويمية من حيث الجمال أو القبح وما شاكل ذلك، كما أنه يختص الاسم من أقسام الكلم باعتبار أن تكراريته من أبرز السمات الدالة على المنشئ ،مستبعداً بذلك " أعلام الأشخاص والأماكن، وما استعمل من الأسماء استعمال الصفة، غير أن مهمة مصلوح أصعب نسبياً، فالنحو العربي التقليدي يضع تحت الأسماء كل ما سوى الأفعال والحروف من كلم، لذا اقترب الباحث من تحديد أفضل للمادة المقيسة باستبعاد أعلام الأماكن والأشخاص والضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والصفات القياسية كاسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة،واسم التفضيل، والصفة المشبهة ". (1)

واستبعاد الباحث كل هذا عن الاسم فيه تنحية لتوجه (يول)؛ ذلك لأن المادة الخاضعة للقياس؛ وهي الاسم أخذت مجالاً أوسع عند مصلوح لم تكن كما هي عند يول، وقد وصف الباحث إبراهيم عبد الله عبد الجواد ذلك خلطاً لا يمكن تقبله " إذ

---

(١) سعد مصلوح، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول،١٩٨٢ .

كيف نستثني من الأسماء العامة الصفة المشبهة وندخل في الإحصاء ما جاء على صيغة الوصف، واستعمل استعمال الأسماء ككلمة: شهيد وخطيب، ثم كيف نستثني الصفات القياسية كاسم الفاعل،وندخل في حسابنا كلمة شاعر، وأتساءل أي فرق بينهما " [1]

وقد حدّد الباحث طريقة إحصاء المفردات الخاضعة للقياس، وقام بإجراء مجموعة من العمليات الحسابية للتوصل إلى القيم التي سيدخلها في معادلة (يول)، وساق لنا مثلاً توضيحياً يمكن لنا أن نتتبع على أساسه كيفية حساب الخاصية، ثم حدّد المعادلة الرياضية التي تقوم هذه الدراسة عليها.

$$\text{ك} = \text{١٠٠٠٠} \times \frac{\text{مج٢ _ مج١}}{(\text{مج١})\text{٢}}$$

حدّد الباحث مدلولات هذه الرمُوز ومرجعياتها، فقدّم العمليات التالية: [2]

١. ضرب الفئة (ويرمز لها بالرمز س) × عدد الكلمات المكونة للفئة ويرمز له بالرمز ع.

٢. ضرب مربع الفئة (ورمزه س ^{2}) × عدد الكلمات المكونة للفئة (ع).

٣. إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (١) على مستوى النص كله (ويرمز له بالرمز مج^1).

٤. إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (٢) على مستوى النص كله(ويرمز له بالرمز مج^2).

٥. بطرح (٣) من (٤) ينتج لنا مجموع الفروق (ويرمز له بالرمز مج الفروق)

٦. يقسم مجـ الفروق على مربع مج،أي على (مج^1) ^{2}

٧. يضرب خارج القسمة من العملية (٦) × ١٠٠٠٠ لتفادي الكسور العشرية الطويلة.

---

(١) إبراهيم عبد الله عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٩.

(٢) انظر: سعد مصلوح، تحقيق نسبة النص إلى المؤلف، المرجع السابق

٨. حاصل الضرب من العملية (٧) يمثل الرقم الدال على الخاصية المراد حسابها.

وطبقت هذه المعادلة على القصائد التي صحّت نسبتها للشاعر، وهي قصائد (المعيار) ثم يقاس عليها القصائد المشكوك نسبتها إليه، فإن كان متوسطها الحسابي قريباً من القصائد صحيحة النسبة لشوقي كانت أقرب لنسبتها إليه، كما طبقت المعادلة على القصائد الروحية، وعددها تسع قصائد، وهذا عدد حدده الباحث في كل عينات الدراسة لإعمال الدرس الإحصائي عليها.

وعاد الباحث بعد استخلاص نتائجه إلى درسها وتحقيقها من جديد، فأخذ بتبيان دلالة المدى والقيمة المتوسطة في كل عينة، وتوصل إلى وجود فروق واضحة ما بين الشعر الثابت والشعر المنسوب بنوعيه، وهذا التمايز بينهما يختلف اختلافاً واضحاً بين الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية.

ويشير حساب المدى وحساب القيمة المتوسطة إلى تعدد المؤلفين في الشوقيات المجهولة وإن تكن نسبه أقل بكثير من تلك التي تنبئ عنها نتائج القياس في القصائد الروحية.

وبناء عليه فقد استبعد سعد مصلوح صحة نسبة قصيدة (رواية فاشودة)، وهي بتوقيع (شرم برم)، ذلك لأن قيمة (ك) (أي المعادلة التي يجري على أساسها حساب الخاصية) لم تتجاوز (١٠,٣)، وقد نسبها الدكتور محمد صبري إلى شوقي، لأن أسلوب شوقي ينم عنه.

وسلّم سعد مصلوح بنسبة قصيدة (عام الكف) إلى شوقي التي كانت قيمة (ك) فيها (١٨,٩)، ولم يستند في ذلك على مقياس (يول) ولكن اعتمد إقرار بعض الدارسين، منهم الأستاذ الجديلي الذي يقول إنه سأل شوقي عن ذلك فأكدّ أن القصيدة له.

وأما قصيدتا (العيدان السعيدان) و (عيد الخليفة) فقد أقر بالأولى لشوقي، ذلك لأن الفارق بين قيمة (ك) فيها (٢٠,٣) وبين الحد المعياري الأدنى وهو (٢٣,٨) ضئيل جداً (٣,٥)، وهو فارق لا يمكن تجاهله، ولا يمنع من نسبة القصيدة إلى الشاعر. وقد

استبعد نسبة القصيدة الثانية إلى شوقي؛ لأن قيمة (ك) في القصيدة بلغت (٤٦,٨)، وهي قيمة غريبة كل الغرابة عن الشوقيات الثابتة والمجهولة على السواء.

وبهذا استطاع سعد مصلوح الإفادة من الاتجاه الإحصائي في التمييز بين البصمات الأسلوبية للمؤلفين، وهذا النمط الجديد أثبت شرعيته في مجال النقد من خلال قدرته على التوفيق بين مقاربات التطبيق ومعالجات التنظير، وإذا كانت نتائجه نسبية كباقي المقاييس الأسلوبية، إلا أنها خطوة نحو النقد الممنهج الذي ينحو نحو صدق النتائج وموضوعيتها.

وكشف عبد السلام المسدي ظاهرة (التضافر) في قصيدة (ولد الهدى) لأحمد شوقي[1]، وهذه الظاهرة نمط من أنماط انتظام البنى المحددة للفعل الإبداعي، وهو نمط رائد في مجال الاعتماد على المعادلات المتتالية ذات التشكيل الصوري القائم على علم الجبر، ولهذه المعادلات أهمية عند الباحث بحيث يغدو الواحد منها كالمفتاح الذي لا يتسنى للأسلوبي الولوج إلى مظان ومصادر النص إلا به .

ويرى الباحث أن العناصر الداخلة في تركيب الظاهرة الأسلوبية قامت على أربعة أنماط، وقد استنبط من هذه الأنماط مبدأ (التضافر) الذي تركّبت عليه قصيدة (ولد الهدى) بحيث غدا مفتاح سرها الشعري، وعني به (انتظام العناصر انتظاماً مخصوصاً يسمح باستكشافها ضمن معايير مختلفة بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل)[2]، وقد ترجم المسدي هذا المفهوم إلى اللغة الصورية دون أن يحدد لهذه الرموز أي مرجعيات دلالية،فكان لديه :

معيار كشف ١ = (أ ب + أ^{1} ب^{1}) × (ب ج + ب ^{1} ح ^{1})

معيار كشف ٢ = (س ص + س^{1} ص^{1}) × (ص ع + ص^{1} ع ^{1})

معيار الكشف ٣ = (ع د + ع^{1} د ^{1}) × (د و + د ^{1}و^{1})

---

(1) عبد السلام المسدي، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢

(2) المرجع السابق، ص ١٠٩

وقد قامت الدراسة على معاييراستكشافية أربعة (معيار المفاصل)،(معيار المضامين)،(معيار القنوات)،(معيار البنى النحوية)، واعتمد في بعضها على الإحصاء، ففي معيار المفاصل استخدم الباحث الإحصاء لربط مواطن الانتقال في القصيدة، فجاءت تركيبتها في شكل مثمن فيه ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل، وأراد من هذا التقسيم إدراك كيف أن تمفصل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المعنوية.

واستخدم الباحث الإحصاء في (معيار القنوات) من أجل الكشف عن تضافر الضميرين (هو، أنت)، لكنه لم يفصح عن الغرض من ذلك معللاً أن " الغاية الأولية في هذا المقام هي إيضاح مبدأ النموذج في حد ذاته بغية الإقناع بفعاليته التعليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعي في هذا السياق المخصوص ". [(1)]

وقد أخذ محمود الربيعي على المسدي هذا المأخذ، واعتبر ذلك تهرباً من الإجابة، ذلك لأن المسدي " لم يتغلغل في طبيعة النسيج الشعري في النص الذي يتناوله في هذا الفصل بمعذره، وما ذكره في هذا الصدد مردود عليه، بأن المنهج – أي منهج – إذا لم يكشف عن نفسه كاملاً، وواضحاً، وجسوراً، ومتوهجاً، فقد قصّر في واجبه نحو نفسه ونحو القارئ " [(2)]

ولم يرض الربيعي كذلك قصور لغة النقد عند المسدي، ذلك في العرض الذي عرضه لكتاب (النقد والحداثة مع دليل ببليوجرافي)، واعتبر منهج المسدي غارقاً في الغموض الجاف، لا سيما غموض المصطلح النقدي، فضلاً عن استخدام الجداول الحسابية التي تزيد الأمر صعوبة وتعقيداً فلا يفهم القارئ مراميها [(3)].

وكان لعدنان حسين قاسم رأي في القضية، ذلك بعد أن استحضر نقد الربيعي للمسدي في توطئة كتابه (الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي) فقال :" في ظني

---

(1) المرجع السابق، ص، ١١٠،١١١

(2) محمود الربيعي، عرض لكتاب: النقد والحداثة مع دليل ببليوجرافي، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الأول ، ١٩٨٤، ص ٢٣٢

(3) انظر: المرجع السابق، ص 229

أن هؤلاء الكتاب قد أخطأوا في تقدير المستوى الثقافي الذي يتمتع به القارئ العربي، أو أن ثمة تعالماً يدخلهم إلى هذا السلوك الكتابي (...) أو أنهم تأثروا بلغة النقد الجديدة التي روّج لها الناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت فنحوا هذا المنحى – وهو بلا شك حداثي يدعو إلى اللادلالة (لغة التفجير) التي عمد فيها إلى تحطيم المستوى الأفقي القائم على مجاورات الألفاظ وعلاقاتها التي تفرز دلالاتها، وأبقى على مستواها الرأسي ".[1]

تبرز صيغة القسوة في خطاب عدنان قاسم بحدة هجومية تودي بإبداع المسدي إلى القصور الجذري، وإن كانت الإنجازات النقدية التي سطّرها المسدي أحق أن يشار إليها بالبنان، وكان لجديتها وموضوعيتها أن رفدت المكتبة العربية بإبداعات نقدية واجهت النصوص الإبداعية مواجهة نصية جادة، وقد بوّأت الرجل مكانة هامة بين أهل النقد.

وكان من أثر التوجه العلمي الذي يسير فيه المسدي انعكاسات طبيعية فُرضت على الكتابة النقدية، فإذا كان الإغراق ظاهراً في هذا البحث، فليس ذلك في كل إنتاج المسدي كما ألمح إلى ذلك عدنان حسين قاسم، لذا كان الفرق في النقد بين لغة الباحث أو فكر الباحث.

وفي المجلد السابع العددين الأول والثاني استوقفت لغة صلاح عبد الصبور الباحث محمد العبد فحللها في ضوء الدراسات الحديثة في علم الأسلوب، وقد حدّد عشرة مثيرات لغوية أساسية ذات قيم أسلوبية عند الشاعر، وجعل للدرس الأسلوبي الإحصائي نصيباً في الدراسة، إذ حاول تطبيق معادلة بوزيمان على بعض العينات المختارة اختياراً عشوائياً من شعر صلاح عبد الصبور، وبلغ عدد القصائد التي درس فيها (الفعل والصفة عند عبد الصبور) ١٢ قصيدة.

وانتقى الباحث من الدواوين الثلاثة المبكرة للشاعر قصيدتين عشوائيتين من كل ديوان،وخصّ ثلاث قصائد من كلا ديوانيه المتأخرين له بالدرس والتحليل، وتوصّل إلى

---

(1) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ص١٩

أن حساب ن ف ص [1] في الدواوين المبكرة = ١,٦ تقريباً، واستنتج من انخفاض ن ف ص في الديوانين الأخيرين " تمتع الشاعر في أواخر عمره بالاستقرار العاطفي، والانفعال الهادئ، أو بعبارة أخرى يمكن أن يستنتج من هذا الانخفاض بروز الموضوعية والعقلانية في المرحلة الأخيرة على حساب الحركية والعاطفية ".[2]

وعرض الباحث عند دراسته الفعل والصفة عند الشاعر الإحصاءات الإجمالية لمقياس بوزيمان معتمداً على عينات قليلة ذات استنتاجات سريعة لا تدل بأي حال على توصيف دقيق، وما يحمل على تسجيل هذا الملحظ هو أن انتقاء قصيدتين من كل ديوان لعبد الصبور لا يعني ذلك حكماً نهائياً يدل على ارتفاع أو انخفاض نسبة الفعل إلى الصفة عنده، لا سيما هذه الدراسة في كل ظواهرها الأسلوبية كانت مجردة عن الاهتمام بالبناء العام للنصوص، واكتفى الباحث في التدليل على الظاهرة الأسلوبية عند الشاعر بجملة أو جملتين من قصائده، وقد تتناول مقطعاً شعرياً قصيراً،لكن لا يرقى إلى أن نحكم من خلاله على كل شرائح العمل الفني.

وأحسن محمد العبد إذ أشار إلى أهمية هذه المعادلة في الشعر، إلا أن قيمها العددية للفعل تظل عاجزة عن التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوي عند الشاعر، وهو ملحظ أقر به صلاح فضل، إذ وصف النظرية وتطبيقاتها بطابع (المصادرة على المطلوب) [3] فقال : " لعل أبرز ما تتميز به هو طابع المصادرة على المطلوب، فهي تقوم على فرض يربط بين نسبة الفعل للوصف في العمل الأدبي وجملة من الخصائص اللغوية والجمالية "[4]، ووجد سعد مصلوح في هذا الوصف تهمة تنال من المقياس، فما

---

(1) ن: نسبة، ف: الفعل، ص: الصفة.

(2) محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧، ص ٩٢

(3) " المصادرة على المطلوب : هو أن يجعل المطلوب نفسه مقدمة في قياس يراد به إنتاجه كمن يقول إن كل إنسان بشر، وكل بشر ضحاك، فكل إنسان ضحاك " معجم المصطلحات الأدبية، مجدي وهبة، مرجع سابق، ص ٢٠٢

(4) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص ٢٤٣

كان منه إلا الرد على صلاح فضل في بحثه (علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب) الذي نشرته مجلة فصول في مجلدها الخامس،العدد الثالث١٩٨٥.

وقد أثبت معامل بوزيمان جدواه في الفحص الأسلوبي، وإن لم تتسم كل نتائجه بالعصمة، لكن الغالب عليها صدقها، وطرافتها، وإغرائها بالتطبيق، خاصة في بعض المستويات الانفعالية، وقد حسبتُ نسبة ن ف ص في لامية العرب للشنفرى — مع مراعاة استبعاد الأفعال الناقصة والجامدة حسب تناول سعد مصلوح للمقياس فكانت (٤,٦) تقريباً، أي أن هناك ارتفاع في نسبة ن ف ص، وفي هذه النتيجة إشارة إلى مضمون اللامية الذي لا يشي بأي استقرار عاطفي عند الشاعر، أو بروز الموضوعية والعقلانية على حساب الحركية والعاطفية.

إذن، للدرس الأسلوبي الإحصائي حضور ملحوظ في المجلة، وقد استطاعت هذه البحوث إظهار اتصال الاتجاه بالنصوص الفنية، كما وصلت القارئ بالمعطيات التطبيقية لهذا الدرس.

أما الاتجاه الإحصائي (التطبيقي) فكان حاضراً في بحوث عدة في المجلة، وقد اعتمد أصحاب هذا الاتجاه على الإحصاء الحسابي (المداري) في دراسة ظواهر إحصائية لها تكرارات ملحوظة في النص، ومن هذه البحوث بحثٌ درس فيه أحمد طاهر حسنين أبعاد وخصائص (المعجم الشعري عند حافظ ابراهيم) [1] من خلال منظور لغوي خالص يربط نتائج الإحصاءات المعجمية ذات الأطر اللغوية الأسلوبية بمعان دلالية واسعة.

وقد استطاع الباحث أن يكشف عن الجو الشعري العام عند حافظ من خلال تقييم شعره على أسس ومعايير إحصائية أعانته في تحديد السمات الأسلوبية عند الشاعر من خلال الاستعانة بالتكرار، فبدأ بتحديد الأغراض الشعرية عند حافظ، وأحصى عدد الأبيات وعدد القصائد والمقطوعات في كل غرض عنده، كما تتبع حركة الأفعال مؤكداً الكيفية التي استعملت بها، وكيف تختلف من غرض إلى غرض، ثم أحصى المطالع

(1) أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣

التي تبدأ بمنادى، وبأدوات الاستفهام، وبجار ومجرور، واستوحى من ذلك دلالة نحوية تركيبية، كما أحصى البحور الشعرية،والقوافي، والحركات الشعرية عند الشاعر، ورتبها في جدول تنازلي.

وتعج الدراسة بالجداول الإحصائية، وهي تؤدي بالضرورة إلى تجنب التعميمات المعيبة، وهي جداول تقييمية لم يكن الهدف منها تضليل القارئ، بل وسيلة ضرورية لكشف خصائص المعجم الشعري عند حافظ، وقد ظهرت هذه الجداول متباينة في نتائجها،لكنها أظهرت طبيعة المخزون اللغوي (المعجمي) عند حافظ، فكانت دلالاتها أصدق وأدوم ثباتاً.

ورصد محمد عبد المطلب دلالة اللون عند امرئ القيس[1]، وكان لا بد له من تتبع هذه الدلالات اللونية من خلال مستويات متعددة، وهي خطوة أولية تمهد للكشف عن العلاقة الكلية الرابطة بين المستويات اللونية المختلفة داخل ديوان الشاعر، وقد تحققت هذه الخطوة عن طريق إحصاء الألوان عند الشاعر، فوجدها محصورة في ألوان محددة وهي "(اللون الأسود) أحدى عشرة مرة (اللون الأبيض) ثماني مرات (بين الأبيض والأسود) ست مرات (اللون الأخضر) أربع مرات (اللون الأحمر) ثلاث مرات (اللون الأزرق) مرتين (اللون الأصفر) مرتين " [2]

وقد غلب الجانب الدلالي في هذه الدراسة على الجانب الأسلوبي الإحصائي، إلا أن الباحث أحسن صنعاً في ربط الدلالة بالسياقات التي وردت فيها، لذا لجأ للإحصاء مرة أخرى لرصد هذه السياقات، فمثلاً " سياقات (اللون الأسود) وردت في وصف الشعر: خمس مرات، وصف الحصان : ثلاث مرات، وصف الليل: مرتين، وصف السحاب: مرة واحدة. [3]

(1) محمد عبد المطلب، شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الثاني، ١٩٨٥

(2) المرجع السابق، ص ٥٨

(3) المرجع السابق، ص ٥٨

وتتبع سياقات (اللون الأبيض) فوجدها تقترب من سياقات اللون الأسود فكانت في(الحديث عن المحبوبة) أربع مرات، (الحديث عن الفرس) مرتان، (الحديث عن السحاب): مرة واحدة، (الحديث عن الأرض) مرة واحدة.[1]

واستدل الباحث من هذه السياقات نتائج ذات دلالات جديدة " فسياق المرأة ربما كان ألصق السياقات بالبياض، ذلك أن هذا اللون قد اكتسب — عرفياً — كثيراً من التعلق بأجواء الصفاء والاشراق والحب ".[2]

وهذا ما فعله الباحث مع الألوان الأخر التي استخدمها امرؤ القيس فلحظ عليها - غالباً — طبيعة هامشية، بمعنى أنها كانت تمثل جانباً من جوانب الصورة التي يرسمها فلا يستغرقها، أو على الأقل لا تأخذ الجانب الأكبر منها، وعليه فقد ربط الباحث (اللون الأخضر) بسياقات جديدة تختلف عن اللونين السابقين، وكذلك (اللون الأحمر) ذو الطبيعة الصامتة كي يتميز بفرصة وسط مجموعة أخرى من الألوان التي تهيئ له نوعاً من التجلي البراق، و(اللون الأزرق) الذي يتصل بطبيعة العنف من معارك في الصيد أو في الحرب، واللون الأصفر النقي الذي لا تظهر درجاته تبعاً للسياق الذي يرد فيه.

إذن، الإحصاء منهج هام لدخول عالم الألوان عند الشاعر، على الرغم من وجود الكثير من الصعوبات التي تواجه الناقد (أي ناقد) في عدم قدرته — في بعض الأحيان — على تتبع الدلالة الرمزية التي أرادها الشاعر نفسه من ذكر اللون، أو صعوبة تتبع دلالة القلة أو الكثرة للألوان من حيث نسبة الورود، فلم يعلل الباحث أسباب سيادة اللون الأسود عند امرئ القيس على غيره من الألوان، ومثل هذا المطلب الإحصائي يفيد في إدراك خصيصة لغوية ونفسية لدى الشاعر تبين سبب اهتمامه بلون معين دون آخر.

---

(1) المرجع السابق، ص ٥٩

(2) المرجع السابق، ص ٥٩

وقد نشرت مجلة فصول بحثاً آخر يهتم برصد التجليات اللونية في شعر (محمد عفيفي مطر)، وهو بحث للدكتور محمد حافظ دياب جعله تحت عنوان (جماليات اللون في القصيدة العربية)، ونشر في نفس العدد السابق.

وقد فتّش الباحث عن الدوال اللونية، فاستوحى منها مستويات ثلاثة، الدلالة المعجمية الصرف، والدلالة البلاغية، والدلالة الأنثروبولوجية، ولاحظ أن مفردة (اللون) تتردد كثيراً في دواوين مطر السبعة " حيث ترد دورياً كنوع من اللازمة، أو العنصر النغمي المميز الذي يسم الكلام بطابعه، تجيء في مطالع المقاطع، وفي أقسامها الداخلية ونهاياتها ". (1)

	من دفتر الصمت	ملامح من الوجه	رسوم على قشرة الليل	كتاب الأرض والدم	شهادة البكاء	والنهر يلبس الأقنعة	يتحدث الطمي	قصائد حديثة	إجمالي
السلسلة الأكرومانية	٢٢	٨	١٨	١٣	٤	٦	٢٤	٦	١٠١
الألوان الأساسية	٣١	٥	٣٠	٢٠	٨	٢١	٢٢	٢٩	١٨٦
ظلال الألوان	٢٨	٦	١٦	١٢	٦	١٦	٢٠	١٠	١١٤
صفات الألوان	١٥	١٥	٥٨	٧	٨	١٠	٦	٥	١٢٤
إجمالي	٩٦	٣٤	١٢٢	٥٢	٢٦	٥٣	٩٢	٥٠	٥٢٥

ونجح الباحث في التنبيه على المظاهر المتعددة الدلالة لمفردة (اللون)، وهي ناحية دلالية أشار إليها محمد عبد المطلب، لكنه لم يستحضر دلالات اللون البعيدة لدى امرئ القيس، ولكن في شعر مطر لم يكن رصد اللون في صيغته المباشرة فحسب، بل يمكن

(1) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥، ص ٤٨

استحضاره من مفردات أخرمثل (الضوء، العتمة، توهج، قزح، أصباغ، طيف ،الظل)، ولاحظ الباحث وجود كلمات أخر ترتبط بها دلالياً (الدم، الديجور، الزئبق، النيـون، القنديل)، وكلمات ترتبط بما هي صفات،(الطيفية، الظلامية) أو غارقة فيها (النمنمات الحريرية اللون، عناكب الألوان، رغو من بهجة الألوان.).[1]

وقد حصر الباحث نتائج إحصاء دوال اللون في أعمال الشاعر في ثلاثة جداول حسب الرتبة اللونية، افترض قبل تقديمها " أن مثل هذه الإحصائيات لا تقود إلى حقائق نهائية، فالموضوع يتعدى الكلمة بشموليته وامتداده، ومن ثم تنهض صعوبة أخرى هي أن بناء (معجم) لفظي للمفردات المتواترة في النص الأدبي يفترض أن معناها يظل ثابتاً " [2]

وقد ساد الأسود في شعر مطر كما ساد عند امرئ القيس في الدراسة السـابقة وتلاه الرمادي فالأبيض، وهذه (المفردات) لم يصطلح الباحث على تسميتها بالألوان بل بالمفردات الأكروماتية اللالونية، ولاحظ فيها عدم التوازن في توزيع المفردات اللونيـة، ولعل استغناء محمد حافظ دياب، ومحمد عبد المطلب عن معرفة أسباب عدم التوازن هو أن من طبيعة العمل الاحصائي أنه يحمل في طياته خطر سيطرة الكم على الكيف ممـا يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي.

ب. الإحصاء المداري

دخلت مجلة فصول مجالاً جديداً من مجالات البحث الأسلوبي يقوم على تنميـة حدَس الدارس، وتفعيل قدرته في الالتفات إلى ملامح الاقتدار التعبيري عنـد المبـدع، وملاحظة رد الفعل الشخصي تجاه العمل الأدبي، وذلك في محاولة لغوية يتم فيها اختبار الأسلوب عن طريق التلبث أمام الاستخدامات اللغوية الفاعلة في النص.

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٤٨، ٤٩

(2) المرجع السابق، ص ٤٩

وقد فرضت دراسة المثيرات التي يبعثها النص دراسة متمهلة له تؤدي بدورها إلى توصيف نصي دقيق، ويتيح هذا المجال للدارس إمكانية تقـنين الملحوظـات الحدَسـية المستوحاة، وتفعّل من مقدرته في التقاط الخواص الأسلوبية ذات الطـابع الـدوراني في النص.

ومع نمو هذا الاتجاه الأسلوبي في نقدنا العربي، فإن ثمة جملـة مـن الدراسـات التأصيلية الجادة، ولا سيما الدراسات الجامعية المختلفة، ممن أفادت من المعطيات النقدية التي أرساها هذا المنهج، وقد أخذت تحفر بإصرار معالم هذا الاتجاه، وتنمـي الجهـود لتفعيل آليته الجديدة في التحليل النقدي.

ومع هذا، فقد اعترض سبيل هذا التناول النقدي مخاطر جمة،" إذ إننا نحتـاج في تمييز سمة متواترة إلى أذن مرهفة، ومراقبة حاذقة، كما أننا قد نراكم ملاحظات منفصلة، وعينات من سمات معلومة، ثم ننسى أن العمل الفني كل ". (1)

ولا أدل على صلابة بعض آليات هذا الإجراء " أنه ما دامت هذه الملاحظـة لا تخضع للمراجعة الدقيقة والتحليل اللغوي المستفيض، فإن الإجراء القائم عليهـا يظـل جزئياً معرضاً لخطر فقدان التوازن النسبي نتيجة للإسراف في الاستبطان" (2)

وقد نحت مجلة فصول في سبيل تتبع الخواص اللغوية لدى الشعراء هذا المنحى عبر بحوث عدة بثتها للقراء في سنوات متقاربة، وكان بحث الدكتور صـلاح فـضل أول البحوث في المجلة التي رصدت (ظواهر أسلوبية في شعر شوقي) (3) وكان لأسـبقيته في هذا المجال أن نشرت المجلة بحثه تحت الزاوية التي أعدها بعنوان (تجربة نقدية).

وقد فرضت حداثة المنهج بين الاتجاهات الأسلوبية المتعددة أن يقـدم الـدارس رؤيته المنهجية، وطريقته في التناول، وقد بدا ذلك في نزرٍ غير يسير في بحـث صـلاح

---

(1) انظر: رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، الموسسة العربية للدراسـات والنـشر ١٩٨٧، ص ١٨٦، ١٨٧

(2) صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠ص ٢١٠

(3) انظر: المرجع السابق.

فضل – قياساً بعدد الصفحات – وكأنه يطرح بين يدي القارئ مفاتيح هامة للنفوذ إلى معالجة نصية جديدة ومُحكمة.

أراد صلاح فضل أن يصطلح على العناصر التي تتكرر عند أي شاعر بمصطلح (التدويم)، وعني به " تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية". (1)

وهو إذ يتجه إلى رصد الخواص المتصلة بعملية الكتابة وإجراءاتها عند شوقي، نجده يمزج بين البعدين اللغوي والتاريخي، محاولاً قراءة ظاهرة لافتة في شعر شوقي، وهي (كثرة المعارضات)، وقد أبان منهجه اللغوي التاريخي قراءة أسلوبية جديدة للنص تعتمد على تحديد التواريخ الدقيقة لكل قصيدة معارضة، إذ كان موقف شوقي من شعراء التراث ظاهراً في إبداعه اللغوي المنتج، ويمكن للأسلوبي تتبعه، فشوقي طاول المتنبي، وزعم أنه أشعر من زهير، وكان موقفه من شعر البحتري مثيراً ملهماً لا نموذجاً محاكى.

وظل صلاح فضل يترصد الإلحاح على الصيغة عند شوقي، ليكشف ظاهرة أخرى فرضت نفسها في شعر شوقي، وهي أن مطالعه تتراوح في جملتها بين حالتي النداء وفعل الأمر (2) وقد التفت الباحث إلى دور النداء في تحديد بنية القصيدة عند شوقي، وضبط حركاتها ومقاطعها عن طريق (التدويم) الذي جعله أساس الدراسة ومنهجها.

أَبَا الهَوْلِ طَالَ عَلَيْكَ العَصْرُ   وَبَلَغْتَ فِيْ الأَرْضِ أقْصَى العُمر

وأبدى الباحث تصوّره في زيادة صيغة الأمر (قم) في كثير من قصائد شوقي، مؤكداً علاقة هذا الفعل بالنجوى الداخلية عند الشاعر، إذ لا يتجه بالضرورة إلى شخص مخاطب، لكنه يضفي إلى النص وقعاً موسيقياً.

---

(1) المرجع السابق،ص ٢١١

(2) المرجع السابق،ص٢١٤

" قم للمعلم وفّه التبجيلا.. قم للهلال قيام محتفل به..قم في فم الدنيا..قم حيّ هذي النيرات ..قم تأمل كيف صادتك المنون، وتأتي أيضاً مقابل الصيغة التراثية (قف) التي ترد عند شوقي كثيراً مثل: قف ناج أهرام الجلال، قف بالممالك وانظر دولة المال.. قف بروما وشاهد الأمر واشهد..قف على كتر بباريس دفين " (1)

قدّمت هذه الدراسة خطوات معتمدة على طريق التحليل الأسلوبي الجديد، وهي إذ أفادت القارئ في تفعيل تناول نقدي لم يكن انتشاره كثيراً في نصوصنا النقدية، إلا أنها مهّدت السبل للناقد نفسه في اعتماد توجه ثابت وأصيل يقوم عليه هذا المنهج.

وقد انطلقت مجلة فصول تحمل لقرائها هذا التوجه في غير محاولة نقدية رسّخت عماد هذا الاتجاه، وكان لكل دراسة منهجها المعتمد، لكنها تحمل على عاتقها هماً استقلت به وحدها، وكما كان الاهتداء إلى الصيغ الملحاحة لغوياً تاريخياً في دراسة صلاح فضل، كان عند شكري عياد – في دراسته التي طبّق فيها هذا المنهج – لغوياً اجتماعياً.

اعتمد عياد في دراسته (قراءة أسلوبية في شعر حافظ)(2) الظواهر الأسلوبية التي لم ينتبه إليها الناشرون، وشارحو شعر حافظ، وبدا منهجه المعتمد فريداً من حيث إنه لا يبحث عن الصيغ التقليدية في شعر حافظ بالذات، بل عما في شعر حافظ من مخالفة لهذه الصياغة.

رأى الباحث في حياة البارودي وشوقي إضاءة وافية لحياة حافظ، فاستهل الدراسة بدراسة توجههما الشعري مقارنة بتوجه حافظ، وكان هدف ذلك أن تحيط الدراسة بالجانب الاجتماعي عند حافظ، وقد بدا في المقاهي والمنتديات ومجالس السمر.

وكان لأثر النكتة في حياة حافظ غلبة أسلوب النمط السهل الفخم في شعره، وقد فضّل شكري عياد إبقاء صفة (الفخم) على شعر حافظ لما تحمله هذه الصيغة من

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٢١٤

(2) شكري عياد، قراءة أسلوبية في شعر حافظ، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١

علمية أبعد ما تكون عن اللغة النقدية المتداولة، على غير الألفاظ الانطباعية الأخر مثل الكلام عن المتانة والرصانة والزجالة. [1]

كما استقرأ الباحث الجانب الفكه في شعر حافظ ورجّح أسبابه " أن حافظاً انصرف عن القراءة الجادة بعد أن جاوز مرحلة الشباب، فكانت معظم قراءاته عن أدب التسلية الذي شاع بين أنصاف المتعلمين". [2]

وقد انعكس هذا الأسلوب في ضروب مختلفة في شعر حافظ :

الضرب الأول: عبارات مأخوذة من الاستعمال الجاري، وأحياناً من لغة الصحافة.

الضرب الثاني: أوضح دلالة على امتزاج النمط الفخم بالنمط السهل الفكه في شعر حافظ، وهذا الضرب لا يلتفت إليه هواة البحث في المعاجم؛ لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه، بل يتناول التركيب الذي يستقيم على أصول العربية، مع أنه يحمل طابع عصره فكراً ولغةً، ومن ذلك قول حافظ:

نَحْنُ نَجْتَازُ مَوْقِفاً تَعْثُر الآ ... راءُ فِيه وَعَثْرةُ الرَّأي تردى

(فالاجتياز) (والموقف) كلتاهما فصيحة بمفردها، ولكنهما انحرفتا عن طريق الفصاحة المثلى حين التقتا هذا اللقاء.

الضرب الثالث: محاولة حافظ صوغ قصيدة رثاء على النمط الواقعي المأنوس مثل القصيدة التي أعدها لاستقبال الطيار العثماني فتحي بك، وهذا النمط لا يأبه كثيراً بالتشبيهات، ولكن حافظاً تكلف إيراد تشبيه في كل بيت تقريباً، فجاءت تشبيهاته ضعيفة الدلالة.

الضرب الرابع: أسلوب التهكم ،وهو أدل على ارتباط شعره بالنمط الشعبي المأنوس.

إذن، مسلك حافظ الاجتماعي جدير بمزيد من التأمل، فظروف حياته البسيطة، وقلة اهتمامه بهندامه، وحياته في المقاهي والحارات، انعكس ذلك كله على النمط السائد في

---

(1) المرجع السابق، ص ١٥

(2) المرجع السابق، ص ١٦

شعره، وهو نمط اصطلح الباحث على تسميته " بالعرف أو المصطلح أو الشفرة أو الكود، أي أنه طريقة معينة في استعمال اللغة تتغير من عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى شاعر، بل من قصيدة إلى قصيدة بدرجات متفاوته ". [1]

و لم تعن هذه الدراسة بتقييم دقيق لشعر الرجل، ومكانته في تطور الأدب، فليس ذلك من هم الدراسة، وقد التفت إلى هذا التقييم مقال العقاد عن حافظ في (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) واقتصر بحث عياد على الفهم والتفسير فقط. [2]

ولعل من معطيات الاتجاه المداري أن يجمع الباحث إلى جانب السمات الأسلوبية معطيات أخر قد تتمثل في التاريخ، أو الحياة الاجتماعية لدى الشاعر، أو قراءة جوانب من نفسيته، غير أن هذه المعطيات لا تتفرد وحدها بطرح لغوي ذي قيمة، دون أن تكون تاليةً للمنهج الأسلوبي المعتمد أساساً للدراسة.

ومهما يكن من شيء، فإن المعالجة الأسلوبية في هذا النمط تبدو أكثر منهجية إذا افترضت الموازاة بين السمات الأسلوبية وعناصر المضمون، ولا يكون خطأً إذا اقتصرت دراسة العمل الفني، أو مجموعة من الأعمال على مراقبة الانحراف عن النمط العادي عند المبدع، " فهذا المنهج منهج تعارض، يتم فيه مراقبة الانحراف أو الازورار عن الاستعمال العادي، ونحاول أن نكتشف غرضهما الجمالي ". [3]

وقد عنيت دراسة عبده بدوي (ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي)[4] بملاحظة خروج المتنبي عن المألوف اللغوي، وقد بدا ذلك في إحدى عشرة ظاهرة لافتة في شعر المتنبي، دلّ الباحث على بعضها بأمثلة تطبيقية، وأهمل بعضها الآخر، فكانت الظاهرة

(1) المرجع السابق، ص ٢١

(2)انظر الهامش، المرجع السابق، ص ٢٧

(3) رينيه ويليك، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٨٥

(4)عبده بدوي، ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤

الأسلوبية عند الشاعر يعوزها الدليل الدوراني الذي يستدل به على دوران الظاهرة في غير موضع في ديوان الشاعر.

ولم تتفرد الظاهرة الأسلوبية في شعر المتنبي بأي تأصيل لغوي فكان (عنصر الجزالة الملتحم تماماً بالمضمون) ظاهرة من الظواهر التي وقف الباحث عندها في شعر المتنبي، وقد سبقت الإشارة إلى إهمال شكري عياد مجموع الألفاظ الانطباعية في النقد كالجزالة والمتانة والرصانة، وخصّ منها الفخامة لكونها لا تدعو إلى اللبس.

واكتفى الباحث بالإشارة إلى (الضرورة الشعرية) عند المتنبي إشارة سطحية، ودلّ عليها ببيتين شعريين من شعر المتنبي ارتكب فيهما الضرورة حين أتى باسم إن نكرة.

فَمَنْ يَكذّب مُدّع لَكَ فَوْقَ ذَا وَالله يَشْهَد أنّ حَقاً مَا دَعَا

وحين عطف من غير فاصل كلمة (بنوه) على الفاعل المستتر في كلمة مضى:

مَضَى وَبَنُوه وانفَرَدت بِفَضْلِهم وَألف إذا جَمَعت وَاحد فَرد [1]

لكن مبدأ الضرورة ظاهرٌ في شعر المتنبي إلى الحد الذي ارتكب فيه كل أنواع الضرورات، فظهر وكأنه يلجأ إليها قاصداً، في محاولة لإثبات مقدرته الفائقة في تطويع الشعر لديه، وهذا جانب لغوي في ديوان المتنبي يتطلب دراسة تقييمية يتم فيها الوقوف عند المستويات اللسانية كافة، ثم قراءة العمليات التي تخرق القاعدة، أو المعيار اللساني (الرخص) من وجهة نظر أسلوبية. [2]

---

(1)المرجع السابق، ص ١٩٨، ١٩٩

(2) اعتنى بدراسة الضرورة من وجهة نظر أسلوبية السيد إبراهيم محمد في دراسته (الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية)، وهي دراسة تقييمية أوجزت المعالجات النقدية الجديدة التي اقترحتها الأسلوبية في قراءة الضرورة، ودراسة (فضاء البيت الشعري) لعبد الجبار داود البصري، وقد خصّص فصلاً في الضرورة الشعرية عند القدماء والمحدثين من وجهة نظر أسلوبية.

وقد تنبّه الباحث إلى فقدان دراسته للجانب التدويمي في ديوان المتنبي، فأعاد نشر الدراسة في كتابه (قضايا حول الشعر)[1]،وقد استبدل كلمة (ظواهر) في عنوان دراسته المنشورة في مجلة فصول بكلمة (قضايا)، ربما لأن الظاهرة أدل على التكرار من القضية، فحسناً فعل الباحث.

وقد اتسعت رؤى الباحثين فيما هو أجدر للدلالة على الخواص الأسلوبية، ونتج عن ذلك وجود أكثر من مسار دلالي، فافترض بعض الباحثين (قراءة أسلوبية) أو (ظواهر أسلوبية) أو (سمات أسلوبية)، وقد توافقت مجلة فصول مع جميع هذه الدلالات، فهناك دراسة محمد العبد (سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور) [2] رأى الباحث أن هذه السمات لها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع؛ لأنها تتميز بمعدلات تكرار عالية نسبياً.

وقد قامت هذه الدراسة على أساس خطوتين متتابعتين:

الأولى: الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية، وقد أفاد الباحث من الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات قلة وكثرة، واستعان بالدراسة الأدبية التي تساعده على تحديد النص المعيار الذي يقارن به النص المدروس.

الثانية: وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية في إبداع المعنى سواء من خلال الصيغ التي تصاغ بها الخبرات والتجارب، أو من خلال التراكيب اللفظية التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا. [3]

---

(1)عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٦

(2) محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، العددان الأول والثاني، ١٩٨٦-١٩٨٧.

(3) المرجع السابق، ص ٨٩

وقد اعتمد الباحث ثلاثة شروط حددها زايلر لبيان نظام القيمة وهي :

١. الانطلاق من معرفة اللغة، فعن طريق اللغة ذاتها يمكن الاقتراب من القيم الأسلوبية بوصفها صياغة للشعور الإنساني بالعالم .

٢. تأمل الجانب الإنساني في صورته اللغوية، لا تأمل اللغة بوصفها بنية شكلية منفصمة عن صورتها الإنسانية، أو تأملها بوصفها نظاماً من العلامات يمثل مواضعات لغوية.

٣. النظر إلى فن اللغة بوصفه منظومة من الطاقات الأسلوبية، والعناصر الأسلوبية.[1]

وقد حصر الباحث عشر سمات لغوية ذات قيمة أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، وهي:

التثنية، التأنيث، التصغير، الفعل، الصفة وقيمتها الأسلوبية، رمزية الألوان، المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية، مزاوجات اسمية خاصة، التأثر بلغة الحياة اليومية، التكرار وقيمته الأسلوبية.

أقام محمد العبد بحثه على أساس أسلوبي ينطلق من تتبع الدوال الأسلوبية عند صلاح عبد الصبور، وقد أفاد الباحث من معطيات الاتجاه المداري في قياس المثيرات التي تختلف فيما بينها في قيمها الأسلوبية، ومعدلات تكرارها.

إذن، تتبع هذه الدراسات الأربع منهجاً مشتركاً يعين على رصد السمة اللغوية، ويبين دلالاتها، فمن الملحوظ أن طبيعة معطيات الاتجاه المداري تعتمد على أبسط طرق الاتجاه الإحصائي في التعامل مع النصوص، وهي الطرق ذات التعامل البسيط مع الأرقام والحسابات الخفيفة، لكن الإفادة من المعطى الإحصائي تبدو إفادة شكلية أو ظاهرة لا تتعدى دلالات العد، ولذلك فإن جميع الدراسات التي لا تقتفي أثر السمة اللغوية على مدار العمل المدروس كله، ولا تخرج بدلالات أسلوبية تدل على حقيقة السمة المكررة ستغلب عليها السطحية دون أدنى شك.

---

(1) المرجع السابق، ص ٨٩، ٩٠

وقد نالت الدراسات السالفة شيئاً من هذه المثالب من حيث إن همّها الوحيد بدا في (التنبيه) على معدلات تكرار الظاهرة اللغوية، ومدى دورانها في النص المدروس دون الاتصال بما يحيط الظاهرة من دلالات، وينسحب هذا الملحظ على اهتمامها بقراءات منفصلة لا تغطي كل إنتاج الشاعر.

الاتجاه الأسلوبي البنيوي:

يقوم بنيان النص الشعري على أكثر من تقانة لغوية يتحد بعضها بعضاً لتثمر كلاً فنياً له عناصر راسخة تحكمها ضوابط محكمة، فاللغة نظام من العلاقات المتبادلة تسيطر عليها قوانين داخلية تستغرق النص كله.

والكلام تعبير مباشر لموقف ما يميل إلى إعطاء انطباع حقيقي أو مصطنع، ولكل موقف شكل لساني يتناسب مع طبيعة الحالة والفكرة، والمرسل هو الناقل من هواء المحيط الحامل لموجات سمعية أرسلها الصوت واستقبلتها الأذن، لذا تقوم كل عمليات الاتصال – من المرسل إلى المتلقي – على هذا المخطط الذي خطّه جاكبسون.

الناقل　　　　المرجع　　　　الناقل

المرسل ـــــــــ الرسالة ـــــــــ المتلقي

الرمز

وللنص الشعري مكونات تصبح بمثابة قوانين تنسج بنية النظام، وتحكم ضبطه، وتكون مهمة الناقد الكشف عن الجزئيات الأولية التي يقوم النص عليها ليفتح طريقاً إلى العناصر الكلية التي أثّرت في تشكيل بنيته، وسيبدأ النص الشعري بطرح ما لديه من مكونات إذا اعتنى الناقد بالمقومات المكونة للأسلوب، وقد حصرها شنايدر في أربع مجموعات،" قيم تحددها علاقة الكلمات بالموضوع، أو علاقة الكلمات ببعضها، أو علاقة الكلمات باللغة، أو علاقة الكلمات بالأديب". [1]

يتطلب تحديد بنية العمل الفني الوقوف على كل التركيبات اللغوية فيه، ولكل نص شعري تركيبات (وحدات) تتحلق حول محور واحد يمكن أن يسمى جدلاً

---

(1) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص١٣٦

(الحاضر الغائب)، وهو ما اصطلح البنيويون على تسميته بالمرتكز الضوئي، حيث إنه أقصى قدرات السيطرة على البنى المتوافرة في النص الإبداعي، ويوجد في كلمة أو جملة، أو في بيت شعري واحد، أو في عدة أبيات.

ولا يكاد الناقد تتكشف له البنية المسيطرة في النص حتى يحللها إلى عناصرها التي تنجدل لتصنع النظام اللغوي من خلال العناية بالصوت والكلمة والجملة، وكل هذه العناصر تكتسب سماتها من موقعها في سياقها اللغوي.

وكان الاتجاه الأسلوبي البنيوي حاضراً في مجلة فصول حضوراً ملحوظاً، وقد كان لشمولية المجلة ووعي القائمين عليها أثرٌ في تعدد الدرس الأسلوبي البنيوي في أكثر من طريقة منهجية، فلم يقتصر أصحاب هذا الاتجاه في المجلة على مسلك واحد من المسالك التي أسسها هذا الاتجاه، ولكن تعددت الدراسات بتعدد طرائق البحث البنيوي، فهناك درسٌ في نسيج النص وإحكام بنيته، ودرس في الثنائيات الضدية، وآخر في التفاعلات المعجمية والتراكيب البنيوية، ورابع في إنتاج الدلالة النصية، لذا يحسب لمجلة فصول هذه الخيرية في أنها أتاحت فرصة للقارئ العربي التفاعل مع أكثر من محك نقدي بنيوي دون استبعاد إشراك القارئ في المواجهة النصية والتحليل البنائي، فهذا بحث الدكتور صلاح فضل (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل) [1] يحيل إنتاج الدلالة الشعرية، وعوامل تولدها، وتحديد رمزها، وإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية إلى القراءة النقدية الجادة، وهي قراءة توصف أحياناً بأنها ألسنية أو لغوية، لكنها في حقيقة الأمر تتجاوز المدى اللغوي، إذ تحاول احتضان النص بالنفاذ إلى بعض أبعاده الإشارية والرمزية.

ولهذه القراءة ارتباط جذري بالمتلقي لا سيما القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك حقيقي ومشروع؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله، كما أن أساس اكتشاف أسرار التراكيب الدلالية في أي نص قراءة تبادلية بين النص والقارئ، وكان

([1]) صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨٠

العالم اللغوي (ايزر) قد حدّد أطرها من قبل، حيث إن " الاتجاهات النقدية كانت تنظر إلى العلاقة بين النص والقارئ بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ، وتتم عملية الاستقبال عندما يفك القارئ شفرات النص وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة، أما نظرية (ايزر) فترى أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي النص على القارئ أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص ".[1]

قامت دراسة صلاح فضل على أكثر من إجراء تحليلي بنيوي وذلك لإتاحة الفرصة لعرض النص على تحاليل نقدية متعددة، وقد اتكأت على فكرتين رئيستين إحداهما ترى أن إنتاج الدلالة في الشعر يقوم على الصراع بين البنية القصصية والغنائية على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقي، وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالي، وهذه التجربة تقترح تعديل النموذج الذي قدّمه الناقد الفرنسي (جريماس) وقد أجرى الباحث عليه بعض التعديلات التي تتلاءم مع طبيعة هذا البحث، لكنها تعديلات في التعبير واللفظ دون الجوهر.

قصصية = بنية نثرية = مستوى سطحي (نموذج جريماس)

استبدالية بنية صوتية مستوى عميق

درامية = مستوى نثري = بنية سطحية (نموذج صلاح فضل)

استبدالية مستوى الصوت بنية عميقة

مستوى التوافق

مستوى الصورة

أما الفكرة الثانية فمؤداها أن بروز عناصر متعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية في مواقع متعادلة من القصيدة هو الذي يكشف عن آلية (ميكانزم) النص الشعري،

---

(1) نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٢، ص ١٠١

ويكفل إنتاج دلالته وضمان وحدته، وهذه الفكرة مستقاة من كتاب (ليفن) الشهير عن أبنية الشعر بتصرف يسير. (1)

ولما كان من عادة صلاح فضل في جملة بحوثه اللغوية أن يسهب في تقديم رؤيته الأولية للمنهج، ممهداً الغرض منه، وإمكانية تطبيقه، غير متهيب أن يذكر شيئاً من مثالبه، فقد أفاد هنا القارئ في توضيح بعض المصطلحات الهامة في محاولة لربطه بالفكرتين الأساسيتين اللتين قامت الدراسة عليهما، فأوضح المقصود بمعنى الاختيار، ورآه " يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التي يمكن لها أن تتبادل موقعها، وأبان معنى المحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها، والمرتبطة بها على نحو ما، أما نظم الكلمات المختارة في نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقي الذي يشير إلى تجاوز العناصر المختارة طبقاً لقوانين التركيب ".(2)

وتكتسب هذه المصطلحات عند تطبيقها على الشعر قيماً دلالية ذات مستويات جديدة في مفهومها، إذ لا تقف عند هذا الحد اللغوي البسيط، بل يمكن له أن يمتد ليشمل عدة مستويات، فمحور الاستبدال يتمثل في الجوانب التالية:

١. إحالة الدلالة على الجانب الصوتي الموسيقي عن طريق ما كان يسمى بالإيحاء المنبثق أساساً من تحول الصوت إلى معنى، فيصبح وقع الكلمة موسيقياً هو مناط إيقاعها الدلالي.

٢. استبدال الكلمة المتجاورة مع غيرها بكلمة أخرى من نسق مختلف مما يفاجئ المتلقي ويصدمه،ولو لم يتولد عن ذلك مجاز من نوع ما أنه ضم المخالف وكسر المتصاحب.

---

(1) انظر : صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ٣٦، ترقيم صفحات هذا البحث يتوافق والنسخة التي نشرها الباحث في كتابه (إنتاج الدلالة الأدبي) ط ١ مؤسسة مختار، القاهرة.

(2) انظر : صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ٣٧

٣. نبذ المستوى العادي للتعبير المباشر، واقتناص الصور المجسمة باعتبار كل صورة بديلاً رمزياً من جملة نثرية أو أكثر.[1]

وأما محور الحركة السياقية فإن أشكاله تتدرج في البساطة والتعقيد على النحو التالي:

١. أبسط أشكالها أن تعتمد على حدث متكئ بدوره على خلفية زمنية متتالية، وتمضي في إشباعها للتوالي المتدرج لهذا الحدث على نحو قصصي بسيط.

٢. لكن الغالب أن تتألف من حركات مختلفة تعتمد على تكنيك المشاهد المتباعدة نسبياً وإن كان يحكمها إيقاع واضح، وهدف مركزي متبلور يضمن اتساق تأليفها.

٣. وقد لا تتضح وحدة هذا الإيقاع حتى مع التأمل العقلي، وتترك للتأثر الناجم عنها إبهاماً، فإذا كان صحيحاً أنه كلما دقت الصلة بين المشاهدة ارتفع مستوى الأداء، إلا أن ذلك مشروط بالوصول إلى حافة الإبهام دون الوقوع في قبضتها، فتوظيف ذكاء القارئ ضروري، لكن تعجيزه محبط وسلبي.[2]

توصل الباحث إلى أن النموذج الغالب على شعر أمل دنقل هو استثمار ما في المحورين الاستبدالي والسياقي من عناصر متكافئة، وتوظيفهما في خلق صراع حي بين البنية الدرامية والبنية الغنائية.

تَوَقّفي أيّتها الأشرِطَة البَيْضَاء

فَقَدْ نَرَى الخَيْطَ الذّي خَلّفَه الثُعْبَان فَوقَ الصَحْرَاء

وقَد نَرَى عظَامَ مَنْ مَاتوا مِنَ الظمأ

وَقَد نَرَى .. وَقَد نَرَى ..

لَكنّمَا الأشياءُ

يَدُبّ فِيْهَا نَبَضات الوحشِ، نَبْضَها المَكْبوت

تَدورُ عَلَى وَجْهِي دَقِيقُ دِفْئهَا

وَمِزقاً مِنْ وَرَقاتِ التّوت

(1) المرجع السابق، ص ٣٨

(2) انظر: المرجع السابق، ص ٣٨

ولم تقتصر النتائج على ديوان واحد من شعر أمل دنقل بحيث تبدو النتائج مقحمة أو غير منطقية، ولكن شمل النموذج قراءة دواوين أمل دنقل الأربعة الصادرة حتى ذلك الوقت (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة١٩٦٩) (تعليق على ما حدث ١٩٧١) (مقتل القمر ١٩٧٤) (العهد الآتي ١٩٧٥).

وقد وقف الباحث عند أبرز المفاعلات الدرامية في شعر أمل دنقل، وهو ما أطلق عليه اسم تكنيك التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة، فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد، أو بين الحاضر والماضي التاريخي، أما التقاطع فإن أحد الطرفين لا يحل محل الآخر مثل التبادل بل يتعامد عليه ويقيم معه إشكاليه متشابكة.

كلّ صَبَاح..
أفْتَحُ الصَنبورَ في إرهَاق.
مُغْتَسلاً في مَائِه الرَقْرَاق
فَيَسْقُطُ المَاءُ عَلَى يَدَي .. دَمَاً!

....

وَعِنْدَمَا ..
أجْلِسُ للطَعَامِ مُرْغَماً:
أبْصر فِي دَوَائِرِ الأطْبَاق
جَمَاجِماً .. جَمَاجِماً..
مَفْغُورَةَ الأفْوَاه وَالأحْدَاق!!

كان الفضل لصلاح فضل أنه ابتكر مصطلحات جديدة دلّ عليها بأمثلة تطبيقية من شعر أمل دنقل، وهي أمثلة بدت انتقائية في أول الدراسة يراد منها الاستدلال على القيمة فقط، ثم تحولت إلى أمثلة ممنهجه استكشف من خلالها البنية الأساسية في قراءة كاملة لإحدى قصائد أمل دنقل، وهي قصيدة (الحزن لا يعرف القراءة).

وقد أخذ الباحث في التحليل بمبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي، مقسماً القصيدة إلى مشاهد لها رموز دلالية تعتمد على الأبنية، وبناء الصور، والإيقاعات الناجمة عن التكرار، وبيان المشاهد الدرامية الناتجة عن المحور القصصي في القصيدة.

يجعل صلاح فضل أسس التنظير موازية لنماذج التطبيق بحيث لا يطغى جانب على آخر، وهو إذ يعد واحداً من أهم النقاد الذين جهدوا في نقل التجربة النقدية الغربية إلى القراءة النقدية العربية، إلا أنه استلهم من هذه التجربة ما يتناسب وطبيعة شعرنا العربي، وهذا البحث مثلٌ من الاحتذاء المنهجي الذي يراد منه إبراز الرؤية الخاصة لنقدنا العربي، ومحاولة للإفادة من النظريات الغربية في قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر.

وكان بحث الدكتور إبراهيم السعافين (شعر العقاد والتراث) [1] مثالاً على الوقوف على المستويات البنائية من خلال تشكيل بنية القصيدة عند العقاد، وبدا من محاذير هذا الاتجاه ألا يكتفي الباحث فيه بدراسة جزئية يشير فيها إلى المستويات اللغوية الفاعلة إشارة مقتضبة تؤدي إلى نتائج زائفة، وإنما تحتاج دراسة المستويات اللغوية عند أي مبدع إلى دراسة تفصيلية يلم الباحث فيها جميع الجوانب التي تعاضدت في بناء العمل الفني كلاً، وقد تنبّه الباحث إبراهيم السعافين إلى أهمية هذا الإجراء التفصيلي، فأحال القارئ إلى أكبر قدر ممكن من الأمثلة الدالة على البنية اللغوية، وقد اختصر ذكر الأبيات كاملة مقتصراً على ذكر الشاهد المراد منها فقط.

هذا البحث صورة بنيوية لأثر التراث في تشكيل بنية القصيدة عند العقاد، ويرى الباحث في سبيل إظهار الروابط بين العقاد والتراث أن يتناول أثر التراث على الأغراض الشعرية عند العقاد، وأثره كذلك على المعاني، والمعجم الشعري، والتراكيب، والصور، والإيقاع والوزن، وقد شمل هذا الإنجاز النقدي التقييمي قراءة هذه الجوانب جميعاً في عشرة دواوين بلغت قرابة الألف صفحة في رحلة امتدت ما يزيد على خمسين عاماً.

---

(1) إبراهيم السعافين، شعر العقاد والتراث، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان الأول والثاني، ١٩٩٠

وجد الباحث أن معظم الأغراض الشعرية عند العقاد تدور حول موضوعات فلسفية تعلي من جانب القيم الفكرية، وتأتلف مع نظره الدائم إلى نفسه، وإلى ارتباطها بالكون والحياة والطبيعة، وكان لهذه الموضوعات الفلسفية معانٍ خاصة مستمدة من تجربة العقاد الذاتية ومن نسقه الفكري الخاص الذي يقوم على تأمل الأشياء وصلتها الحميمة بالإنسان، وتوصل إلى أن أقرب شعراء العربية إلى نفس العقاد أولئك الذين أولوا الفكر والتأمل اهتماماً خاصاً.

والعَيْشُ عَيْشان جَانِبٌ دَمِث — واللبُّ مِنْهُ فِيْ الجَانِبِ الخَشِنِ

والمَوتُ مَوْتَان مَوْتٌ ذِي دَعَة — لا حِسٌ فِيهِ وَمَوتٌ ذِي الكَفَن

ولم يقتصر هذا التأثر على الشعر العربي القديم بمختلف عصوره، بل تعداه إلى القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وفنون النثر، وقد دلّ الباحث على هذا التأثر بأمثلة كثيرة دون أن يحصرها جميعها، ذلك لأنها مبثوثة في قصائد لا حصر لها عند العقاد.

يَا مُبْدِعَاً للنّاسِ دُنْيَا — مَهْلاً نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا

وَيْحَ امْرِئٍ نَصَبَت لَهُ — نَفْسٌ تَظُنُّ بِهِ الظُّنُونَا

يتداعى إلى ذهنه قول عمرو بن كلثوم:

أَبَا هِنْدٍ فَلا تَعْجَلْ عَلَيْنَا — وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا

درس الباحث معجم العقاد وتراكيبه مستدلاً من تأثر التراث في معجمه وتراكيبه ببعض مواقف العقاد النقدية، كموقفه في نقد تساهل أهل المهجر في أمر اللغة، وجزالة الأساليب والخروج على سنن اللغة وقواعدها في أساليبهم وتعبيراتهم، وما يجعل هذا التأثر أمراً متوقعاً " أن العقاد استطاع أن يصطنع ألفاظاً غير محددة دون حرج أن لم يتسق هذا المعجم وروح العصر، بل مع روح التطور اللغوي الذي ينسجم ونظريته وزملاؤه في التجديد، ولعل هذا لا يرجع إلى نظرية العقاد في لغة الشعر، بل إلى ثقافته

الواسعة في التراث "[1]، وقد يتبنى ألفاظاً محدودة للحصان والناقة والسيف والأسد والمرض والسرور والحياة والسم والعسل واللبن والكساء والطعام والشراب والمطر والبحر والسحاب.

وقدّم الباحث بعض الأمثلة التي تبين كيف لَمّ الشاعر أجزاء صورته من خلال الذاكرة الشعرية، وعناصر المعرفة والثقافة، ويرى أن صور التأثر بالتراث لدى العقاد انعكست في الإيقاع والوزن، ولعل أوضح صور هذا التأثر تبدو في (المعارضات) التي تأثر بها موسيقياً في أشكالها منذ العصر الجاهلي إلى عصر الأحياء، وقد ضرب الباحث أمثلة تصور مدى تأثر العقاد ببعض الشعراء لدواع فنية أو شخصية.

حلّل الباحث نموذجين تطبيقيين مثّل أحدهما غلبة التراث في شعر العقاد، وهي قصيدة (تمثال رمسيس)، ومثّلت الأخرى تأثره بالحركة التجديدية الرومانسية، وهي قصيدة (عيش العصفور)، وقد ركّز على أهم الجوانب التي تشتمل عليها هاتان القصيدتان مدركاً من خلالهما قيمة الدراسة البنائية للنصوص في إظهار توجه العقاد الفكري وبيان أسلوبه الشعري.

في قصيدته (تمثال رمسيس) حضورٌ لجدلية ماثلة بين (الماضي والحاضر)، وهما عنصران ينطلقان في النص من خلال طرفي (الحضور والغياب) في حركاتها الست التي قسّمت القصيدة، وتتمثل رؤية الحضارة الفرعونية عند العقاد من خلال حركة دائبة بين الماضي والحاضر، دلّ على هذه الرؤية إدراك سطوة المعجم التراثي عند العقاد، وقد تهيأ له أن يختار من الألفاظ ما هو أقرب من التراث دون مراعاة للتطور الزمني في موت ألفاظ وحياة ألفاظ،فهو يستخدم (يوجف) و (النكباء) مثلاً في:

سَيْنَاءُ تَطْوِيْهَا بِجَيْشِك غَازِيَـــاً   فِيْ حَيْث تُوْجِف وَحْدَهَا النَكْبَاء

ويستخدم (يخبت)

(1) المرجع السابق، ص١١٥

وَرَأيْتُ قَصْرَكَ فِي المَدَائِنِ يَحْتَمي   فَبِهِ الضَعَيْفُ وَيَخْبُتُ العُظَمَاء

وعبّرت القصيدة عن إثنينية بنيوية قائمة بين الذات، الشاعر، الموضوع، تمثال رمسيس، وقد تأثرت بها حركة الصور في القصيدة، فأخذت ترتد إلى الماضي، ثم تقفز إلى الحاضر لترقد مرة أخرى.

وتنمو في القصيدة الثانية (عيش العصفور) جدلية ثانية قائمة بين حياة الطير (العصافير) وحياة الإنسان التي أفسدها علاقات الإنسان المعقدة، والنظم الاجتماعية المصطنعة، وتركّزت هذه الجدلية في القسم الأهم من القصيدة الذي وقف فيه على طريقة العصفور في عيشه، واستمتاعه بالحياة.

طَارَ وَلِيْدَاً وَطَارَ شَيْخَاً   بَيْنَ البَسَاتِين وَالقَدَر

لا أعْيَن المَاء نَاضِجَاتٍ   وَلا خَلا الرَوْضُ مِن ثَمر

كما أدرك محمد حماسة عبد اللطيف قيمة الدراسة البنائية للنصوص في بحثه الذي اقترح فيه منهجاً جديداً في التحليل النصي تنظيراً وتطبيقاً، وقد سبقت الإشارة في غير موضع من هذه الدراسة إلى الأبعاد التنظيرية التي اقترحها الباحث في منهجه النصي .

أما الجانب التطبيقي فقد استغله الباحث في تحليل قصيدة (صلاة) لأمل دنقل، متخذاً من نظام المستويات البنائية منهجاً في التحليل، فكان المستوى الصوتي أول المستويات التي درس الباحث فيها (التقفية الداخلية)، وأكد أن صوت التاء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسي في القصيدة.

وتناول الباحث في المستوى التركيبي حركة الضمائر، وبناء الشخوص، ودلالة التقديم والتأخير، كما أشار إلى دور الصورة القرآنية في القصيدة، وقد تمثل الباحث هذا التصوير في قوافي القصيدة التي تذكّر بسورتي (الشرح) و (العصر) معاً (إن مع العسر يسرا) (إن الإنسان لفي خسر) يقول أمل دنقل:

تَفردّت وَحدَكَ باليسر،إنّ اليَمين لَفي الخسر

أمّا اليَسار فَفي العُسر، إلا الذين يُماشونَ

إلا الذيّن يَعيشونَ يَحشونَ بالصحفِ المُشتراة

العُيون .. فَيعشون، إلا الذّين يشون وإلا

الذّين يوشون ياقات قُمْصانِهم بِرباطِ السُكوت!

توصل الباحث جراء تطبيق العلاقات الأفقية والرأسية إلى أن القصيدة عبّرت في بنيتها عن تماسك يضم جميع أجزائها من خلال سياق نصي محكم صبغ كل الكلمات والجمل، وصهرها في بوتقة شديدة التفرد والخصوصية.

دعت مجلة فصول إلى قراءة النص قراءة داخلية في جملة بحوثها اللغوية، وقد جعلت النص ذاته هدفاً من أهدافها الأولى، إذ هو الملتقى الذي يلتقي عنده الناقد البنّاء والقارئ المنتج.

وانطلاقاً من توجه الخطاب النقدي في مجلة فصول توجهاً مشتركاً يقيم حواراً مفتوحاً بين أقطاب العملية النقدية (النص، والناقد، والقارئ)، كان الدرس الأسلوبي في المجلة يتجه هذا التوجه المشترك في إقامة جديلة مضفورة بين هذه العناصر الثلاثة.

ومثّل الدرس التطبيقي الذي قدمه الاتجاه الأسلوبي البنيوي حلقة وصل محكمة بين النص والقارئ المنتج الذي اعتمد عليه هذا الاتجاه في تبصر مرتكزات النظام اللغوي، واستبطان الدوافع وراء تشكل الكلمات والصور والإيقاعات.

وقد نبّه الناقد عبد القادر الرباعي إلى مهمة القارئ الصعبة في الكشف عن المعنى المستور المتولد من علاقات النص وتفاعلها داخل شبكة معقدة ومنظمة، فنشر بحثه (طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام، دراسة نصية) [1] ليفتح مساحة حرة من التغلغل في بنية النص.

---

(1)عبد القادر الرباعي، طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام، دراسة نصية، مرجع سابق.

تنبع قيمة هذه الدراسة من اهتمامها بأعظم عناصر النص الشعري، وهي (الكلمة) بدلالاتها اللغوية، وثنائياتها الضدية، وسياقاتها الإيحائية، وما تؤديه من عبقرية الأداء الجمالي التي تزحزحها عن وضعها المألوف.

وفاضت الدراسة بالأدوات النقدية التي أعدها المنهج لغزو النص، وهي أدوات يعز حصرها دلت جميعها على ما يتمتع به القارئ من ثقافة واسعة، وسعة اطلاع، وقد ساعدت هذه الأدوات في التحليل النصي لمقاطع القصيدة الثلاثة التي شكّلت بنية النص وأطرها اللغوية، كان أولها (مقطع الشتاء) الذي شخّصه الشاعر بطلاً من الأبطال له روابط ثنائية مشتركة مع بطل القصيدة (المعتصم) الذي بات في خيال أبي تمام بطلاً يذلل الصعب، ويتحدى بإرادته وقوته كل أمر جسيم.

وبدا المعتصم في المقطع الثاني (بطولة الربيع) بطلاً يماثل الربيع في التآلف والانسجام بين الناس أفراداً وجماعات، وهو في المقطع الثالث (مقطع الخلافة) بطلٌ جامعٌ لكل البطولات السابقة.

قام الباحث بإبراز (بطولة القيادة) التي دارت القصيدة حولها عبر أدوات لغوية جامعة، كانت مهمتها كشف (طاقة اللغة وتشكل المعنى)، فأفاد الباحث من إيحاءات الكلمة الواحدة، وعلاقاتها بما سبقها، وما تلاها من معان، وقد استغل دور الاستعارة في دراسة الصورة، وأشكالها عند الشاعر.

و لم يقف الرباعي عند حدود الدلالات الموضوعية التي حققها التركيب الشعري، وإنما اهتدى إلى بعض الكلمات التي رسمت بإيقاع حروفها حركة موسيقية، مستغلاً طاقة اللغة عند أبي تمام لتحقيق الهدف الساعي إلى تعميق المعنى، وتكريسه، ووضعه أمام البصر.

وكانت الثنائيات الضدية في القصيدة صالحة للتعبير عن التنافر بين الأشياء كالثنائية المتضادة بين النور والظلام في صورة (السرج التي تزهر)، ولهذه الصورة ارتباط بصورة سبقت بالبيت الرابع عشر، وهي صياغة الأرض (نوراً تكاد له القلوب تنور)،

فالغاية من الصورتين واحدة، وهي إضاءة دواخل الناس وطرد ما كان عالقاً فيها من ظلام الأيام .

فِيْ الأَرْضِ من عَدلِ الإِمَامِ وَجُودِهِ وَمِن النباتِ الغَضِ سرج تُزْهر

هذه الآلية البنائية خدمت هدف الشاعر، وأوصلته إلى النجاح الفني، حيث بدت العلاقات بين الشاعر وكل مقاطع القصيدة فاعلة في إبراز التفاعل الثنائي المشترك بين طرفيهما.

كما كان للأفعال ودلالاتها، وحركة الضمائر، والبحور الشعرية ودوائرها الوزنية وتناغم إيقاعاتها، مفاتيح استغلها الباحث في الكشف عن عناصر البناء في النص، وقد أتيح له أن يتغلغل في جوف النص عندما تبصر هذه الأنسجة النصية (نحوياً وصرفياً ودلالياً)، وكان للباحث – فضلاً عن الجهد المبذول في الدراسة – عتادٌ معرفي مكّنه من هذا التوصيف النصي الدقيق، والوصول إلى أبعد غايات التكشف اللغوي والبنائي.

الاتجاه الأسلوبي اللساني

وواكبت مجلة فصول التطور السريع الذي أدركته اللسانيات في أدواتها اللغوية، فجعلت دراسة (الجملة) أول اهتماماتها، وقد تمثّلت المجلة هذا التطور عبر دراسات عدة اعتنى أصحابها بالإنتاج الكلي للكلام، وذلك من حيث الأثر الذي تتركه اللغة في نفس المتلقي بوصفها أداء مباشراً، وقد تجلى لها ذلك في المستويات الضرورية واللازمة بالاتجاه الأسلوبي اللساني كي يعالج مهامه، ومن هذه المستويات (المستوى الصوتي، المستوى الدلالي، المستوى النحوي، المستوى الصرفي).[1]

وقد تطورت اللسانيات سريعاً حتى غطّت ما كان يعتبر من خصوصيات غيرها، ولامست العلوم الاجتماعية، والفلسفة، وعلم النفس، والأنثربولوجيا، والإتنولوجيا، والأدب، والحاسوب، والمنطق، والرياضيات. ثمّ التحمت الدراسات الأسلوبية عن

(1) انظر: د. عاطف فضل، مقدمة في اللسانيات للطالب الجامعي، دار الرازي، الأردن، ٢٠٠٥ ص١٠٢

طريقها، وصارت بها أداة من أدوات النقد وتحليل النصوص، لكنها لم تقوَ على مغادرة دائرة اللسانيات، وظلّت فرعاً من فروعها. [1]

ويقرر ثلاثة من كبار الأسلوبيين هذا التفرع للأسلوبية من اللسانيات، فيقول ميشيل آريفيه" إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات" ويقول دولاس: " تعرف الأسلوبية بأنها منهج لساني " ويقول ريفاتير: " الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبر، وإدراك مخصوص ".[2]

ويعرف منذر عياشي اللسانيات بأنها " العلم الذي يدرس مجموع القوانين المكونة للظاهرة اللغوية المولدّة لها "،[3] وأول هدف للنظرية اللسانية تحديد النحو، وإعطاؤه الأدوات الضرورية كي يعالج مهامه، ومن مهامه (الأصوات) وهي تعنى بوصف بناء الجملة وتفسيرها من وجهة نظر صوتية، وذلك عن طريق العمليات الجوهرية التالية:

١. أن يسجل صوتياً كل الجمل المنطوقة .
٢. أن يحدد بدقة أنواع الإشارات السمعية التي تنطبق على جملة من الجمل الممكنة الحدوث في أي لغة من اللغات الإنسانية.
٣. أن تعينه على القيام بعملية فرز بين الأصوات، بحيث يصبح قادراً على وصف الإشارات السمعية اللغوية ليفصل بينها وبين الإشارات غير اللغوية. [4]

ومما يقع على عاتق النظرية اللسانية وصف بناء الجملة وتفسيرها من وجهة نظر (دلالية)، وهو وصف يتعلق بالبنى الداخلية للجملة، ويجب أن يستوفي ثلاثة شروط لكي تصبح النظرية ذات صفة علمية أو تطبيقية.

١. أن يكون الإسناد المعنوي فيها محدداً.

---

(1) انظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٩، ١٠

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص ٤٨، ٤٩

(3) الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ١٠

(4) المرجع السابق، ص ١٢،١١

٢. أن تصبح البنية الداخلية بنى خارجية، وذلك بإجراء عملية تحويلية نحوية من غير أن يخل ذلك بالمعنى الأساس.

٣. أن تنطبق هذه البنى على مجموع الشروط الشكلية التي حدّدتها الأصول النحوية.[1]

ويمتد البحث اللساني محدداً الشكل المحكم (للتراكيب النحوية) بحيث تدخل على الجملة وصفاً بنيوياً؛ أي أن تصف البنية المكونة من مجموع العلاقات التي تقوم بدور الوسيط بين الإسناد الصوتي والإسناد الدلالي للجملة، ويتطلب هذا الوقوف على حقيقة الظواهر النحوية، وعناصرها وأسسها، والوظائف التي تؤديها في اللغة في مختلف مظاهرها، إضافة إلى دراسة الجملة وأنواعها، وأهمية المعنى في تأليفها، وعلاقة بعضها ببعض من تقديم وتأخير، وذكر وحذف " ومما يتخذ وسيلة أسلوبية في المجال التركيبي طول الجملة ودرجة تعقيدها من حيث كونها بسيطة أو مركبة، وترتيب مكوناتها، وتوزيعها في التركيب، وتوزيع عناصرها من حيث إضافة الصفات والظروف، وتتابع عناصرها، وأنواعها".[2]

وتهتم اللسانيات الحديثة في دراسة القوانين المفترضة لتفسير التغيرات في أشكال الكلم؛ أي دراسة أبنية الكلمة وما يكون لحروفها من أصالة، أو زيادة، أو صحة، أو إعلال، أو إبدال، أو حذف، أو قلب، أو إدغام، أو إمالة، وما يعرض لآخرها مما ليس بإعراب ولا بناء، كالوقف، والتقاء الساكنين، وهذا في المفهوم اللساني (دراسة المورفيمات واتساقها في تكوين الكلم)، ويعتمد على أدنى وحدة لغوية هي الفونيمات، ثم المقاطع، ثم المورفيمات، ثم الكلمات، ثم الجمل.[3]

وقد عرفت الدراسات الأسلوبية اللسانية منهجاً منظماً في مجلة فصول، وتجلّت صور هذا المنهج المنظم في تحديد المنطلق الفكري لدى الباحثين، إذ تفرض على الباحث تجليتها قبل الشروع في عملية الكتابة النقدية، وقد جعل أكثر باحثي المجلة من هذه

---

(1) المرجع السابق، ص ١٤

(2) أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، مرجع سابق، ص ١٤٠

(3) انظر: مقدمة في اللسانيات، مرجع سابق، ص١٠٥

المنطلقات الأولية قواعد تمكّن من ربط القارئ بآلية التحليل النصي، لا سيما جلّ هذه المنطلقات بدت ذاتية في مضمونها، أي شارك الناقد فيها بالتأصيل والتنظير.

ويمكن القول إن الدرس الأسلوبي اللساني في مجلة فصول قصد إلى عالم النص لاستظهار بنيته اللغوية، والإبانة عما يتاح الكشف عنه من خصائصه، ومبانيه الصياغية والمضمونية، يستبين من خلالها الأسس النظرية التي يتكئ عليها الاتجاه، إذ يقوم على تقديم صياغة نقدية بين يدي التحليل التطبيقي تكون مفصلّة تارة، وتلتزم بجزئيات لسانية محدودة تارة أخرى.

وعلى صعيد التطبيق، فأكثر دراسات الباحثين في المجلة ضمن هذا الاتجاه تعادلت فيها كفتا النظرية مع التطبيق، فخرجت من كونها تراكم مجرد لملحوظات لا رابط بينها، لتصير بنية محكومة بعلاقات يجمعها نظام نصي مضفور، كما فرضت المجلة مبدأ (الشمولية) على هذا الاتجاه فلم توجه دراساتها وجهة لسانية واحدة، بل سمحت بالتنوع المنهجي في الحقل الواحد، والدخول في ميادينه كافة.

وكان من صور (الشمولية) في المجلة أن ظهر الدرس الأسلوبي اللساني ظهوراً ملحوظاً فيها بحيث غطّت الدراسات العناصر الأساسية فيه، سواء كانت هذه الدراسات مستقلة أم جزئية، فبعض الدراسات حدّدت مقدّماتها توجهها النظري القائم على توضيح حدود الدرس اللساني الأسلوبي فيها، كدراسة سعد مصلوح (نحو أجرومية للنص الشعري)، وبعضها انطلقت إلى بعض العناصر اللسانية دون إقرار مباشر بمنهجية البحث، كدراسة فريال جبوري غزول (فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر)، أو دراسة أحمد طاهر حسنين (المعجم الشعري في شعر حافظ)، لا سيما الدراسة (المعجمية) شريكة في أهم عناصر الدرس الأسلوبي اللساني، كما أن شعر حافظ – وقد حظي باهتمام نقاد كثر – تنوول أسلوبياً على هدي الدراسة المعجمية، في أكثر من دراسة في مجلة فصول منها دراسة شكري عياد (قراءة أسلوبية لشعر حافظ).

يمثل بحث الدكتور سعد مصلوح (نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية) " محاولة أولى لامتحان جانب من الفروض والإجراءات التي تشكل ملامح

فكرة أجرومية النص text grammar (= نحـو الـنص = لـسانيات الـنص text linguistics) على النص العربي (في الشعر خاصة) [1] وهذا التطويع لأجرومية النص في دراسة نص عربي أولاً، وشعري ثانياً، وجاهلي ثالثاً يستلزمه " ضرورة العمـل علـى إرساء منهج لساني في نقد الأدب العربي يكون فيه الـنص، أو الخطـاب الأدبي، هـو موضوع الدراسة، ويكون منهج الدراسة فيه لسانياً بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح". [2]

هذه الدراسة انفتاح لساني على أدوات نقدية، يحاول فيهـا سـعد مـصلوح استخدام الأداة اللغوية التي يراها ناجحة في الكشف عن خبيء التصورات الكامنـة في النص، و لم يكن الباحث في هذا البحث يطمس معالم الطريق الذي انتهجه في معظـم دراساته التي تبنّى فيها الأسلوبية الإحصائية، إن لم يكن مجملها، فلم ينو تغيير انتمائـه المنهجي البتة.

نبّه الباحث إلى أن ضرورات هذا الاتجاه الانتقال بالنحو العـربي (اللـسانيات العربية بعامة) من طور ظلّ فيه حبيس أسوار الجملة، أي الكلام المفيد فائـدة يحـسن السكوت عليه، إلى نحو يكون فيه النحو(بالمفهوم الواسع للمصطلح) قادراً بوسائله على محاصرة النص ووصفه، والكشف عن علاقاته التي تتحقق بها نصية من حيث إنه حدث تواصلي مركب ذو بنية مكتفية بنفسها قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل. [3]

كان سعد مصلوح يفتتح خطاً تواصلياً بين المتلقي والنص العـربي (في الـشعر خاصة)، يؤكد من خلاله تطويع أجرومية النص بما هو إنجاز لساني معاصر، وإذ كانت هذه الدراسة محاولة أولى في تقويم النص على أنه حدث تواصلي، فإن هذا النص يلـزم لكونه نصاً سبعة معايير مجتمعة كان قد نصّ عليها بيوجراند ودريسلار. [4]

---

(1) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، ١٩٩١، ص ١٥٣

(2) المرجع السابق، ص ١٥٣

(3) انظر: المرجع السابق، ص ١٥٣

(4) المرجع السابق، ص ١٥٤

١)السبك ٢)الحبك ٣)القصد ٤)القبول ٥)الإعلام ٦)المتابعة ٧)التناص.

والسبك يتعلق بسطح النص الخارجي، والحبك يتعلق بعالم النص الداخلي، وهما معياران يتصلان بالنص ذاته، تكون الجملة النحوية إزاءهما سلسلة من المعايير السبعة، أما سلسلة الجمل التي يتخلف عنها أحد المعايير المذكورة فلا تعد نصاً، حتى وإن تحققت لها سلامة التعبير النحوي.

طرح مصلوح – بين يدي القارئ – أنموذجا جاهلياً يختبر من خلاله المعيارين المرتكزين على النص نفسه (السبك والحبك)، وهي قصيدة المرقش الأصغر التي مطلعها:

لابْنَة عَجْلانَ بالجَوِّ رُسوم ... لَمْ يَتَعَفَّين، وَالعَهدُ قَديم

لابْنَة عَجْلانَ، إذْ نَحْنُ مَعاً ... وَأي حالٍ منَ الدَهْر تدوم

أضْحَتْ قِفاراً، وَقَد كانَ بِها ... في سَالف الدَهْرِ أرْبابَ الهُجوم

وقد قسّم الباحث القصيدة تقسيماً مقترحاً، وزاد القارئ إيضاحاً ترقيم الأبيات الشعرية؛ ليكون في ذلك نوع من القراءة والتفسير للنص، وقد أتاح له الاتجاه اللساني تتبع حركة الضمائر، فجذبته كثرة تحولاتها في النص الشعري إلى دلالة لسانية تدل على كفاءة التقسيم، فرصد أربعة تنقلات مفاجئة للضمائر استشهد بمواضعها في القصيدة:

١. صيغة الجمع.
٢. ثم تفجؤنا النقلة بتحول الضمير إلى الغياب.
٣. ثم النقلة الثالثة يعود فيها الضمير الشخصي إلى ضمير المتكلم .
٤. يتحول فيها الضمير من المتكلم إلى الخطاب.

إذَ نَحْنُ مَعاً

وأصْبَحتُ.. أحْسِبُني..أريْم

ما أصْبَرِني (أنا)

كأنّ فاها

لَهَا مَقطَرة

لا تَصْطَلي النّار..لا تَوقظ باللي ..بَلهَاء نَؤوم (أي هي)

أرقّني..ولَمْ يَعْني

أشْعَرَني الهمّ

ولَيلة بتّها..كَرّرهَا عَلى عَيني

لَمْ أغْتَمِض..أكلؤها (أنا)

تَبكي عَلى الدّهر(أنتَ) والدهرُ الذّي أبكَاك

فعَمْرك اللهُ..هَلْ تَدْري (أنتَ)

تُؤذي صَديقاً .. تُبدي ظنه .. تُحرز سَهْماً .. مَا تشيم (أنت)

بذلك ذهب الباحث إلى أن الضمائر الشخصية مفاتيح ظاهرة يناط بها الكشف عن أنماط القصيدة، ثم وقف كذلك عند ظاهرة لسانية حية في ظاهر النص، وهي (التكرار) فقد كرر الباحث اسم (ابنة عجلان)، ولفظتي (الدهر) و (وحميم) أكثر من مرة، فكان ذلك إلحاح يبرز من خلاله محور القول أو جهة الشعر، وقد استلزمت هذه الظاهرة أن قسّم الباحث مظاهرَ عديدة للتكرار وهي:

١.التكرار مع وحدة المرجع.

٢.التكرار مع اختلاف المرجع.

٣.التكرار الجزئي.

٤.شبه التكرار.

لابْنَةِ عَجْلانَ بالجّو رُسوم — لَمْ يَتعَفَين، وَالعَهدُ قَدَيم

لابْنَة عَجْلانَ؛ إذْ نَحْنُ مَعَاً — وَأي حالٍ مِنَ الدَهْر تَدوم

....

لابْنَة عَجْلانَ، مَا أصْبَرَنِي ... عَلَى خُطوبٍ كَنَحْتٍ بالقَدّوم [1]

ولا يخفى ما لهذا التكرار ضمن التشكيل اللساني من قيمة إيحائية ودلالية، ولا تقف عند هذا الحد فحسب، بل تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه، وقد استدل منذر عياشي على عظيم الفائدة الدلالية التي نجنيها من التكرار بقوله : " يستطيع الشاعر بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى". [2]

ولهذا الكلام تأكيد عند (غريماس) وقد قال: " ثمة ما يبرز التكرار وجوده، إنه يسهل استقبال الرسالة". [3]

ويقع على عاتق الاتجاه الأسلوبي اللساني تتبع سائر أشكال الإيقاع، فالقصيدة من (البسيط) يدخل في تفعيلتها الخبن، وتمتاز كذلك بتعدد أشكال الزحاف الداخلة، و قد أجرى الباحث نوعاً من المقاربة يتضح به فرق ما بين ثوابت الوزن و متغيرات الإيقاع، مبيناً للقارئ اشتمال القصيدة على تشكيلات نغمية عديدة. [4]

تحت عنوان (في حبك النص : المفاهيم و العلاقات) استظهر الباحث ثلاثة أنماط جامعة للمفاهيم في فضاء النص، وهي (الفاعل) و (والقابل) و (والأثر) وقد تضمنت هذه المفاهيم العلاقات الفاعلة في النص.

وفي (أزمنة النص) ميّز الباحث بين منظومة من الأزمنة المتجادلة ثلاثة عناصر:

١) الزمن الموضوعي: بما هو كم متصل قابل للقياس ممتد مما قبل اللحظة الآنية وإلى ما بعدها، ومحكوم بتعاقب الليل والنهار، والفصول، وحركة الأرض، ويشكل ظرفاً

---

(1) نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥١

(2) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص ٨٣

(3)المرجع السابق، ص ٨٣

(4) راجع هذه التشكيلات في الدراسة، ص ١٦٠

كونياً منضبطاً للواقعات والأحداث، مفارقاً لرؤية أفراد البشر، وغير قابل للتشكل طبقاً للمشاعر والمواقف .

٢) الزمن الذاتي: زمن خاص بكل فرد، لا يبالي بالكم الموضوعي المقيس، ولا يخضع له، بل ربما كان بالنسبة لصاحبه أصدق وأدنى إلى المعيار الصائب، وألصق بذات نفسه، ويتسم بزوال الفواصل، وحرية الاستدعاء، والربط بين المواقف والمفاهيم.

٣) الزمن النحوي: زمن يشكل مع الزمن الموضوعي والزمن الذاتي منظومة زمنية نَفْقَه من خلالها بنية النص، ونؤسس بإعمالها معياراً من معايير النصية في القصيدة، أي ما به تكون القصيدة نصاً تتحقق له أشراط الكفاءة والفاعلية والملاءمة. (1)

وقد تحسّس الباحث الطريق للكشف عن أبنية الزمن في قصيدة المرقش، فأول ما يبدو لدى تأمله هو أن الزمن الموضوعي يشكل أنموذجاً على درجة عالية من البساطة، على حين يبدو أنموذج الزمن الذاتي معقداً غاية التعقيد، و في هذا التناقض يكمن الكثير من أسرار كفاءة النص و فعاليته، ولبيان ذلك ناقش الباحث تصوره للزمن الموضوعي في النص من خلال شكل معين رسمه للتوضيح،كما قدم تصوره للزمن الذاتي في النص عبر شكلٍ آخر مماثل. (2)

ويمكن لقارئ مجلة فصول من خلال بعض الطروحات النصية التي لامست في الواقع عنصراً من عناصر الدرس اللساني التهدي إلى كشف جوهر الأساس اللساني في مضمون بعض الدراسات النقدية لا في مهادها النظري المباشر، وهي دراسات تسعى إلى تأكيد الالتحام بين أساسيات الاتجاه الأسلوبي اللساني والدرس التطبيقي، من خلال تطويع مبادئ النظرية للدخول إلى عالم النص (في الشعر العربي خاصة)، فدراسة فريال جبوري غزول دراسة لسانية تصف بناء الجملة وتفسرها من وجهة نظر دلالية، ولعل عدم إقرارها بأساس المنهج وقواعده الأولية هو أن الدرس اللساني الدلالي " لم يتم بعد،

(1) انظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري،مرجع سابق، ص١٦٢ ، ١٦٣

(2) يمكن للقارئ أن يراجع أبيات القصيدة على هذه الأشكال، متابعاً شبكة التواصل الزمني بين أحداثها السبعة، ليلمس مدى إحكام النسيج في التشكيل اللغوي في النص.

أي أن إعداده لم يأخذ شكلاً نهائياً عند اللسانيين، فإن الإقدام على إعطاء رأي نهائي إنما يعد من قبيل المجازفة، وليس من قبيل الدقة العلمية "[1]

وإذا كان كذلك، فإن فريال غزول ستقاسم التحليل الأسلوبي موضوعه، بحيث يكون بين اللسانيات والدلالة قواسمَ مشتركة، أهمها ما يتعلق بالبنى الداخلية، أو الضمنية للنص، وقد اختارت الباحثة شعر عفيفي مطر للوقوف على الثراء الدلالي لديه، فجعلت من قصيدة (قراءة) مثلاً يقرّبنا من جماليات القصيدة عنده أكثر من التعامل الانطباعي، أو الارتجالي مع أعماله كلها، وقد وصفت هذه القصيدة بقولها : "هذه القصيدة محورية في أعمال مطر، وإن نموذجها، واستراتيجيتها، ومعجمها، وأجروميتها،وهندستها، وجبرها، تشكل جميعاً عالماً مصغراً لعالم مطر الشعري".[2]

جعلت الباحثة ظاهرة الغموض في شعر مطر أساس النظر في الدراسة، فتعاملت مع تعدد المعاني وتضاربها عند الشاعر، وقد حدّدت معايير للبحث قبل البدء في عملية التحليل، كي تقلل من احتمالات الالتباس، فشفعت الدراسة بمصطلحات محورية مع كيفية استخدامها لها، وهي:

١) المستتر : وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة، أي إلى لفظ دال، أو ألفاظ دالة.

٢) المضمر : وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى جدول قياسي، أو رسم بياني، أي ما يمكن ترجمته إلى لغة سيموطيقية، أو علامة دالة، أو مجموعة علامات دالة .

٣) المكنون:وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه، ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته، أو جزء من ذاته، فلا اللفظ، ولا الصورة، ولا الجدول، يمكن أن تعبر عنه.[3]

---

(1) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص ١٦

(2)فريال جبوري غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤، ص ١٧٨

(3)المرجع السابق، ص ١٧٨

وتفتقد القصيدة نظام العمودية في الشعر العربي القديم، كما تفتقد استقامة البدايات في الشعر العربي الجديد، وتظهر فيها (اللازمة) ظهوراً ملحوظاً، فتتكرر أبيات معينة في آخر كل مقطع، أو دور شعري من القصيدة، ومهمة هذه (اللازمة) لَمْ القصيدة من خلال تكرار معين، ولهذا – بالطبع – دلالات لسانية تؤدي إلى تلاحم النص، وشد أطرافه، وتمييزه إزاء نصوص أخر.

وترد اللازمة في القصيدة كما يلي:

٣ سَلامٌ هِيَ حَتّى مَشْرِقَ النّوْم .. سَلام /

٩ سَلامٌ هِيَ حَتى مَشْرِقَ النّوم .. سَلام /

١٢ سَلامٌ ظَلامّي يَتَكَوّم قَشّاً نَاعِماً وَزَغَباً

١٥ سَلام قِناع مِنْ لَيْلٍ رَحيم

٣٩ سَلامٌ هِي حَتَى مَطلع الفَجر .. سَلام /

٧٢ سَلامٌ هِي حَتَى مَطلع الفَجر .. سَلام /

٨٨ سَلام عَنكَبوت مِن دَم خثرة أنّ التقاطيع تَشَاهِن .. سَلام /

وقد لحظت فريال غزول أن (اللازمة) تحمل شحنة دلالية خاصة، لكونها اقتباساً أو تغييراً طفيفاً في نص آية قرآنية، ولذا كان لا بد للباحثة من استدعاء ظاهرة التناص التراثي في متن القصيدة، لا سيما الدراسات الأسلوبية الحديثة انفتحت على (التناص) انفتاحاً رحباً، تحددت مهمتها في الكشف عن طريقة المبدع في توجيه التناص، وأثر استخدامه لدى المتلقي، وقد توجهت الباحثة هذا التوجه في تعاملها مع بنية القصيدة عند مطر، فقالت: " القرابة بين النص الشعري والنص القرآني ليست قرابة تداعيات، أو قرابة صور فقط، بل هي قرابة بنية أيضاً، ولا يمكننا أن نسمي هذه القرابة إلا تفاعلاً خلاقاً بين القصيدة والسور القرآنية، يتم بين رغبة الالتحام والتوحد بالنص الأول ".[1]

" **سَلامٌ هِيَ حَتّى مَطْلَعِ الفَجْرِ** " سورة القدر[٥]

(1) المرجع السابق، ص ١٨٠

آية مرتبطة بليلة خاصة، والقصيدة تدور حول ليلة خاصة،ليلة معراج الشاعر.

وظّفت الباحثة المصطلحات (المعايير) التي استهلت بها الدراسة في الكشف عن الهيكل السردي للقصيدة، ففي أول قصيدة (قراءة) مشكلة في التنقيط حيث نجد واصلة خطية (ـــ) بين العشب واستدارات في قوله:

خَلاخِيل مِن العُشْب – اسْتِدَارَات مِنْ

الفِضّة والطَمي، اشْتِهَاء بللّته رَغْوة الماء

كما أن كلمتي (اشتهاء) و (رغوة) تقومان بالتقاط التداعي الذي ينسجم معهما صوتياً، وهذا يؤدي إلى تماسك نسيج القصيدة الكلي، كما يكمن التماسك في بعد إيقاعي يشكل وحدة معنوية ظاهرة في النص، وهي وحدة تؤدي إلى فتح مساحات تجانس موسيقي يؤدي إلى قيمة جمالية ووظيفة شعرية، وظهر ذلك في المقطع الثالث:

المحاريث (سطر ١٠)

الثعابين (سطر ١١)

الثيران (سطر ١٣)

وتجمع هذه الكلمات الثلاث الثاء صوتياً، وكثيراً ما يكون لهذه الظاهرة تعليل، " فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة، أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له، مع الدلالة في التعبير عنه".(1)

وقد نحا مطر نحو استخدام كلمات تتكرر وحدات صوتية في داخلها كما (الشراشف) سطر٢٣،و (الخشاش) سطر ٨٢، كما أنه مولع بالمحاكاة الصوتية، أي اختيار كلمات تدل صوتياً على معناها كما في (تصهل) سطر ٧٣، و (همهمة) سطر ٨٢.

---

(1) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، مرجع سابق، ص ٨٢

ختمت الباحثة الدراسة بقراءة (خصوصية المجاز المطري)، إذ كشفت عن صورة الغرابة في هذا المجاز، وانتهت إلى أن المجاز عند مطر يفيض دلالة، وأن ما يعتريه من غموض " ناتج إما عن كسل القارئ، أو استعجاله له، أو انصرافه عن النص، فالقارئ الذي يطلب الاستهلاك السريع للصور والمجازات لن يجد غرضه في القصيدة المطرية ... "(1).

١٢ سَلام ظَلامي يَتكوم قَشّاً ناعِماً وزَغَباً

٢٣ ترجّلت عَن رُسوم الشراشِف وَرَائِحة المخدّات

٢٤ فَهلْ تَركتَ الأغطِية عَلى وَجْهي رُسُومَها الشجّرية البَارِزَة

٥٢ .... قوة

الاستحضارُ بمددٍ مِنْ صُور الذّاكِرة المُهمّشَة

إذن، أفاد الدرس الدلالي إفادة عظمى من تطور اللسانيات نظرية ومنهجاً، لذا نراه قد اتجه إلى دراسة الحروف والكلمات من خلال الصيغ التي تشكلها، كما اتجه إلى مضمون الجمل من خلال النظم الذي يتبناه.

وتسهم الوحدات الصوتية في بناء الألفاظ صوتياً، وهي مسؤولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية – أسلوبية مثل (القافية، الوزن، الإيقاع، الجناس، التصريع..) وسيدرك القارئ عند قراءته للاتجاه الأسلوبي البلاغي لاحقاً أن هذه الوسائل الأسلوبية (الصوتية) تشكل رصيداً بلاغياً ضخماً تبنّاه عدد غير يسير من نقاد المجلة، وقد توجّه اهتمام بعضهم إلى الناحية الصوتية التي تشكلها الظواهر بوساطة التكثيف الموسيقي المعتمد على الترديد الصوتي في الشواهد.

إذا كانت نظرية الفونولوجيا تعنى بوصف بناء الجملة وتفسيره من وجهة نظر صوتية، فإنها تتطلب شروطاً تمكّن من دراستها أسلوبياً، لذا " فإن رصد هذه الظواهر في العمل اللغوي لا يعد من ميدان الدرس الأسلوبي إلا إذا حملت هذه الظواهر في

---

(1) فريال غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى، مرجع سابق، ص ١٨٦

الاستعمال الشفهي والكتابي دلالات خاصة تخرج بها عن المعنى المألوف إلى شيء من الانحراف أو الانزياح بغرض خلق دلالات جديدة، أو إحداث متغيرات ضمن النص تخرج به عن نمطيته ".[1]

وقد سعت مجلة فصول في التأصيل لمشروع نقدي بلاغي عربي يتجاوز مرحلة التقليدية في عرض الأداة البلاغية، إلى مرحلة جديدة تدفع بها العملية الإبداعية إلى مزيد من ترسيخ الرؤية، وتأكيد عمق التناول الدلالي للأداة البلاغية، وقد التفت الأسلوبيون في المجلة إلى فاعلية المستوى الصوتي في نصوص نثرية وشعرية ظهرت فيها هذه الجوانب.

في النثر، تعرض نوال الإبراهيم في دراستها (مبحث الحذف والذكر في البلاغة العربية) التطور التاريخي في دراسة الأصوات اللغوية منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلى تلميذه سيبويه، ثم إلى ابن جني ودوره في الموازنة بين الأصوات اللغوية والأصوات الموسيقية، كما تؤكد في أمثلة أكثرها من القرآن أن ما يعتري الحروف من زيادة وحذف يتطلب معالجة صوتية ذات وظيفة تعبيرية، كقول الله تعالى (فَإِذَا جَآءَتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُواْ لَنَا هَذِه وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُواْ بِمُوسَى وَمَن مَّعَهُ أَلآ إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِندَ اللهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لا يَعْلَمُونَ" سورة الأعراف آية ١٣٠ تؤيد نوال الإبراهيم أن وظيفة زيادة (ألا) على هذا النحو (مجازه إنما طائرهم، وتزاد ألا للتنبيه والتوكيد، ومجاز طائرهم حظهم ونصيبهم).[2]

وفي الشعر، يشير محمد عبد المطلب إلى أن الظواهر التعبيرية المكرّرة في شعر حافظ تمكّن من قراءتها صوتياً ودلالياً، وذلك من خلال المساحة المكانية التي تحتلها الظاهرة التعبيرية في الأبيات، والتي تؤدي بدورها إلى تكثيف موسيقي يخضع لاعتبارات صوتية، فيقول عند حديثه عن طبيعة المجانسة في شعر حافظ " إن التوزيع المكاني للتكرار

---

(1) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص ١٣

(2) انظر: نوال الإبراهيم، مبحث الحذف والذكر في البلاغة العربية، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ١٩٩٤، ص ٢٠٤

داخل الأبيات يشمل كثافة في الإيقاع الموسيقي، وتناسب مع هذا التوزيع، حيث يزداد إذا كان التوزيع ذا أبعاد متساوية، ويقل نسبياً مع اختلال أبعاد هذا التوزيع ". [1]

وبالنظر في التوزيع الجناسي في قصيدة المديح عند حافظ، يمكن اعتبار الموسيقى الناتجة من تشابه الحروف إفرازاً يعتمد على تعميق الدلالة في التعبير، لكن ندرة الجناس التام مردها عنده إلى التخفف من أثقال الرتابة الناتجة عن عملية الترديد الصوتي المتوافق بإحداث بعض المغايرة بين المتجانسين، ويمكن رصد التكرار الجناسي في سياقات ثلاثة حدّدها الباحث في شعر حافظ.[2]

أولاً: ما يتصل بنضج الدلالة واكتمالها، ويتمثل ذلك في إتمام معنى المجانسة كقوله :

أرَضيتَ رَبّك إذْ جَعَلتَ طَريقَه أمْناً وَفُزْتَ بِنعْمَة الرِضْوان

أو المبالغة

ما للبيانِ بِغير بَابك وَاقفاً يَبْكي فَيَعجله البُكاءُ فَيَشرق

ثانياً: ما يتصل بالقيم التعبيرية فيمكن تمثله عندما تحمل المجانسة في طيّاتها لفتة أسلوبية كالتورية.

تَجَلى (جَمالُ الدينِ) فِي نُور وَجْهِهِ وأشرقَ فِيْ أثْناءِ بُرْديه أحْنف

أو التدرج

تَشاوَروا في أُمور المُلْك مِن مَلك إلى وَزير إلى مِن يغرس الشَجرا

ثالثاً: ما يتصل بتداعي الدلالة عن طريق المجاورة بين المتجانسين بحيث يتحول هذا التداعي إلى نوع من التوحيد.

فَقِف مَوقفَ الفاروق وانْظُر لأمة إليكَ بِحَبّاتِ القُلوبِ تُشير

---

(1) انظر: محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣، ص ٥٠

(2) انظر: المرجع السابق، ص ٤٩

وتهتم الدراسة الأسلوبية اللسانية بدراسة العناصر (المعجمية) اللسانية التي يشكّل منها الشاعر قصائده، ومقطوعاته، وهذه العناصر تتمثّل في مجموعة الكلمات التي يستخدمها، والصور التي يبتدعها، أو يقلدها، وكذلك الرموز التي يستوحيها، فيوظفها لخدمة هذا الغرض الشعري أو ذاك.

وقد حاول شكري عياد فهم المعجم الشعري عند حافظ في ضوء الأطر الأسلوبية اللسانية (المعجمية) طبقاً للمساحة التكرارية، أو (الدورانية) التي تشكّلها الظواهر التعبيرية عند حافظ على مساحة شعره، وجاء أحمد طاهر حسنين في العدد نفسه ليضع حدود الدرس المعجمي داخل أطره اللغوية، فاحتاج للكشف عنها إلى أدوات منها:

أولاً: مناقشة التكنيك وهو طريقة الشاعر لإخراج تجاربه في شكل قصائد تنحو نحواً معيناً.

ثانياً: الإحصاء بوصفه وسيلة ضرورية للدراسة، وكلما كان هذا الإحصاء أشمل، كانت النتائج أصدق وأدوم ثباتاً. (1)

تعرضّ شكري عياد للعوامل السياسية والاجتماعية والنفسية التي كان لها تأثير في بلورة حافظ لمعجمه، وقيّم أحمد طاهر حسنين هذه المعايير والقيم على أساس لغوي رآه أدعى إلى استخلاص نتائج يمكن أن توصف بأنها مطمئنة.

وجعل شكري عياد ظروف حياة حافظ البسيطة، وقلة اهتمامه بهندامه، وحياته في المقاهي والحارات، أسباباً أدت إلى ظهور هذا النمط الذي ساد في شعره، وهو نمط اصطلح على تسميته بالعرف أو المصطلح، ووجده ينعكس في أضرب مختلفة منها:

الضرب الأول: عبارات مأخوذة من الاستعمال الجاري، وأحياناً من لغة الصحافة.

---

(1) أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ص ٢٩

الضرب الثاني: أوضح دلالة على امتزاج النمط الفخم بالنمط السهل الفكه في شعر حافظ، وهذا الضرب لا يلتفت إليه هواة البحث في المعاجم؛ لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه، بل يتناول التركيب الذي يستقيم على أصول العربية، مع أنه يحمل طابع عصره فكراً ولغةً، ومن ذلك قول حافظ:

نَحْنُ نَجْتازُ مَوقِفاً تَعْثُر الآ ... راءُ فِيه وَعَثْرَةَ الرَأْي تردى

(فالاجتياز) (والموقف) كلتاهما فصيحة بمفردها، ولكنهما انحرفتا عن طريق الفصاحة المثلى حين التقتا هذا اللقاء.

الضرب الثالث: محاولة حافظ صوغ قصيدة رثاء على النمط الواقعي المأنوس، وهذا النمط لا يأبه كثيراً بالتشبيهات، ولكن حافظاً تكلف إيراد تشبيه في كل بيت تقريباً، فجاءت تشبيهاته ضعيفة الدلالة .

الضرب الرابع : أسلوب التهكم ،وهو أدل على ارتباط شعره بالنمط الشعبي المأنوس.

أما أحمد طاهر حسنين، فوجد أن أهم ما يميّز معجم حافظ الشعري هو:

١. تركيزه على الـ (أنا) في أكثر من استعمال (الماضي، المضارع، المسند إلى المتكلم) مما يجعل له ثقلاً دلالياً ملحوظاً إلى حد بعيد.

أنا العَاشق العَاني وَإن كُنْتَ لا تَدْري ... أُعيذكَ مِنْ وَجد تَغَلْغَل في صَدْري

٢. ظاهرتا التكرار والمطابقة :

إن صَوّروكَ فإنّمَا قَدْ صَوّروا ... تَاجَ الفَخار ومَطلَع الأنْوار

أو نَقَصوك فإنّمَا قَد نَقَصوا ... دينَ النّبي محمّد المُختار

٣. استخدام حرف (الفاء) العاطفة، ولها دور بارز جداً في عملية انتقال (حافظ) من غرض إلى غرض .

فَلَمْ يَبْقَ في قَلْبي مَديحك مَوْضِعاً ... تَجولُ بِهِ ذِكْرَى حَبيب وَمَنْزل

٤. الأسماء التراثية والصيغ الجاهزة (الأكليشيهات) ومنها:

أ.تكديس الأسماء في بيت واحد

فِي شعرِ (شَوقي) وَ (صَبْري) مَا نَتيه بِهِ   عَلَى نَوابغهم دَعْ شعرَ (مُطران)

ب. استخدامه بعض المسكوكات التقليدية كأخذه عن المتنبي :

إذا قُلْتَ شِعْرَاً أصْبحَ الشعرُ مُنْشِداً

وأخذه عن أبي تمام : بَيْنَ الشّك وَالرّيَبِ

وأخذه من حسان بن ثابت : يَمْشونَ فِيْ حِلَقِ الحَديد

٥. بعض المخالفات اللغوية التي وقع بها حافظ، ومن ذلك عدم الدقة في استعمال بعض الكلمات وذلك كقوله (مسحج) بدل (ساحج)، وكقوله عن ملك اليابان (إذ مارسته)؛ لأن الممارسة تكون للأشياء لا للأشخاص .

٦. افتتاحيات المطالع، وقد أحصى منها التي تبدأ بفعل ماضٍ، أو مضارع، أو أمر، أو منادى، أو استفهام، أو جار ومجرور، أو ببعض حروف العطف، أو النفي، أو الشرط، أو الظروف، محاولاً الكشف عن دلالة بعض المطالع، فالتي تبدأ بأدوات استفهام توحي بالحيرة والغموض المرتبطين باللحظة الحاضرة (هل،ماذا،أ،ألم تر،أين ....) والمطالع التي تبدأ بجار ومجرور، فدلالتها نحوية تركيبية بالدرجة الأولى؛ لأن نظام الجملة معكوس في شكل وجود خبر مقدّم يتلوه المبتدأ (ببابك،بنادي،لمصر،فيك،إليكن، كحافظ...).

٧. البحور، القوافي وحركاتها، وقد استغل تسعة بحور عروضية بالإضافة إلى مجزوء ثلاثة بحور منها ومخلع بحر آخر، ونظم أشعاره مستخدماً ١٧ حرفاً من حروف القوافي حسب ورودها في ديوانه.

حتى هذا الحد، فإن للدرس الأسلوبي اللساني في مجلة فصول قدراً معقولاً من الحضور، لا بد وأن يحكمه توجّه مدروس أكثر رحابة، وأكثر قوة في توسيع مساحة التعبير، وتحفيز الهمم للنهوض بمبادئ هذا الاتجاه وآلياته.

خامساً: الاتجاه الأسلوبي البلاغي

أفضت قضية العلاقة بين البلاغة والأسلوبية إلى طريقين تحفّهما مجاذبات لا تنتهي من التماس والتقاطع، افترق على أثر ذلك نقادُنا إلى طريقين مغايرين ينتــهي الأول إلى أن الانطلاق من التراث في تأكيد دعائم الأسلوبية أجدى في توثيق العلائق بين المعطيين، أما الطريق الآخر فرفض رفضاً جذرياً أن يكون الحديث عن الأسلوبية بـدءاً بـالتراث انطلاقاً من وجود قطيعة منهجية بينهما، ومرد هذه القطيعة عدم وجود مفاهيم جديدة تقرأ التراث قراءة علمية.

إذا انطلقنا من الأسلوبية بوصفها علماً وجد علة وجوده في منهجيته الجديــدة، فمعنى هذا أننا نسلّم سلفاً أن قطيعة ما قد أحدثها هذا العلم مع كل منهج ســالف في تاريخ الإنسانية قد تناول الخطاب الأدبي، وهذا لا يعني انقطاعاً كلياً مع التراث، وإنمـا يعني تقرير أمر القطيعة المنهجية، ثم إعادة إقامة الجسر فيما يـسمى بـالقراءة، وهـذا مشروط بأننا يجب أن نعثر على مفاهيم جديدة، وعلى أساليب تصور جديدة لقـراءة التراث، ومن ثم لا يمكن للأسلوبية من الناحية النظرية أن تعيد الإفادة من التــراث؛ أي أنها لا تستطيع الإفادة من التراث وإخصابه إخصاباً جديداً، إلا إذا غيّرت تـصوراتها، وفجّرت التصورات البلاغية الكلاسيكية حتى تنجز القطيعة المعرفية التي تثمر التاريخ من جديد. [1]

الإشكالية القائمة بين البلاغة والأسلوبية أدت إلى وقوع القارئ فيمـا يـسمى (الاستلاب) الذي انتهى إلى خلط مؤسف بين المعطيين الجديــد والوريــث، ويـزداد عنصر(الاستلاب) نمواً إذا تمّت المقارعة بين البلاغة والأسلوبية في خط تموّه من الوصـل والفصل معاً، ولا أدل على صور ذلك (الاستلاب) من أن الدرس الأسـلوبي في مجلـة فصول وَرِثَ التركة ثم نفاها عن نفسه؛ بمعنى أن الكثيرين ممن اشتغلوا في هــذا العلـم أفادوا من الدرس البلاغي القديم إفادة (جزئية)، لكنها ظاهرة، دون أن يعتمدوا الطرح

---

(1) انظر: ندوة العدد، الأسلوبية، المجلد الخامس، العــدد الأول، ١٩٨٤، ص ٢١٦

البلاغي منهجاً للدراسة، ومن ذلك أمثلة كثيرة تتعدى مجلة فصول إلى الدرس الأسلوبي العربي عامة.

وقد تسلّل إلى البلاغة مصطلحات جديدة احتفت بها كما لو كانت في أصلها مصطلحات بلاغية، إما بالنقل، أو بالتوسيع، أو بالحصر، وكان دور علم الأسلوب في البلاغة لصيقاً بصورتها المطّورة من خلال تقرير علم الأسلوب لحقائق بلاغية كثيرة كان قد نبّه إليها في مجلة فصول تمام حسان[1]، فقد قرأ أصول البلاغة، وأصحابها الأوائل، ومراحل تطورها تاريخياً بإيجاز غير مخل، جاعلاً هذا المرور التاريخي من أرسطو في تضمينه نظرات أسلوبية تمس فن القول في جملته، ثم ملاحظة ابن المعتز لعدد من الظواهر البلاغية مختلفة الطابع، انتقالاً إلى السكاكي الذي استكمل صورة البلاغة بطريقة تختلف عن سابقيه، جاعلاً من هذه المحطات التاريخية تمهيداً للأدوار الجديدة التي طوّرها علم الأسلوب في فهم البلاغة.

انعطف الباحث على الامتدادات الأسلوبية الجديدة التي هي مؤشرات بلاغية تستحق الملاحظة، فأبان دور الأسلوب في اهتمامه بالانحراف عن القياس ومخالفة التوقع، وانتفاعه بالمحورين الرأسي والأفقي في تقرير نتائجه، إضافة إلى اهتمامه بمبدأ أسبقية الكلام على الكتابة، وعلاقته بتنوع اللهجات وتعددها.[2]

وكان للأسلوب حضورٌ في جوانب بلاغية جمّة ذكرها تمام حسان، منها علوم المعاني، والبيان، والبديع الذي جعل له السكاكي معنى اصطلاحياً محدداً هو دراسة المحسنات بنوعيها (اللفظية والمعنوية)، والإيقاع بوصفه حقيقة صوتية، والفصاحة المتعلقة بالألفاظ العذبة، والكلم الطيب كقول عمر بن الخطاب: (شاهت الوجوه، لا يرغم الله إلا هذه المعاطس)، والعطس حركة طرد لمادة غير مستحبة تخرج من الأنف، ومن ثم

---

(1) تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مرجع سابق

(2) انظر: المرجع السابق، ٢٢- ٢٤

كانت الكلمة منّفرة لا شبهة فيها للتكريم، وهذا هو المؤشر الأسلوبي الذي يجعلها أفصح من الأنوف.[1]

لكن مجلة فصول، وهي منبر ثقافي مهمته وضع خطة يُطرح من خلالها المنـهج، أعادت قراءة المنجز البلاغي في سبيل صناعة مفاهيم جديدة قابلة للتـآلف وكـسب الشرعية، ومن ذلك أنها دلّت على الخواص البلاغية بـدلالات جديـدة ذات رؤيـة حضارية، فأعادت سكب القالب الجامد الذي تنوول فيه (التكـرار) و (الطبـاق) و (التقابل) و (الالتفات) و(التصريع)، وقد ظهر ذلك في بحوث عدة في المجلة فقدت شيئاً من خصوصيتها البلاغية لعدم الاعتراف بهذه الخصوصية، وكاًن لدى المجلة ثلاثة مباحث انصرف أصحابها إلى السير مباشرة في طرح جوانب من البلاغة في إطـار الدراسـات الأسلوبية الحديثة، وأول هذه الدراسات دراسة لمحمد عبد المطلب (التكرار النمطـي في قصيدة المديح عند حافظ،دراسة أسلوبية)، وفي هذه الدراسـة محاولـة لاستكـشاف مشاركة النمط التكراري عند حافظ في تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة في اللغة، وهو نمط يبلغ نسبته ٢٨ % من شعر حافظ ،أي إنه يمكّن الباحث من مراقبة تشكيل الجملة من أجل استخلاص الخواص الجزئية المسيطرة عليها، وذلـك في مـستويي الـصوت والدلالة.

اعتمدت الدراسة على ربط الملحوظة البلاغية بالناحيـة الدلاليـة مـن أجـل استكشاف الحساسية الخاصة باللغة عند حافظ إبراهيم، فكـان التـصريع والتجنـيس والتذييل والتقطيع والتقابل خواصّ بلاغية " تتصل بأنسقة خاصة تخـضع لاعتبـارات دلالية من خلال السياق الذي غرست فيه، والذي يستمد قوامه مـن هـذه الطبيعـة التكرارية " [2]

استشهد الباحث بعددٍ كافٍ من الأبيات لكل ظاهرة بلاغية، لكن هذا التمثيل منقطع الصلة عن البناء العام للقصيدة، قصَدَ منه الدلالة على الشاهد المراد من خـلال

---

(1) المرجع السابق، ص ٢٥

(2) محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عنـد حـافظ، دراسـة أسلوبية، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣، ص ٤٩

التنبيه على المساحة المكانية التي تحتلها الظاهرة في الأبيات، إضافة إلى غرض التركيز على الناحية الصوتية التي تشكلها الظواهر بوساطة التكثيف الموسيقي المعتمد على الترديد الصوتي في الشواهد.

اعتنى الباحث بإيراد الأنماط المتعددة للخواص البلاغية، وهي أنساق تكتمل دلالتها من خلال اتصالها بسياقات ثلاثة " يتصل أولها بنضج الدلالة واكتمالها، والثاني ببعض القيم التعبيرية البارزة، والثالث يتداعى في الدلالة عن طريق المجاورة ". [1]

حقّق الأسلوب التكراري حضوراً أثرى الرصيد الدلالي للغة عند حافظ، وقد تبلور هذا الرصيد من خلال استعمال حافظ للوسائل التعبيرية من خلال المفردات، محتفظاً بنمطه القديم، غير أن الضعف الحاصل أن البلاغيين أنفسهم لم يطّوروا الخواص البلاغية للدخول بها في صميم العملية الفنية، بل جعلوا التكرار وسيلة جزئية لا يقصد بها الوصول إلى منهج أسلوبي حديث؛ أي حُصر دورهم في ذكر الخواص البلاغية دون توجيهها توجيهاً فنياً، يقول محمد عبد المطلب واصفاً هذه المثلبة في التعامل مع شعر حافظ : " إن التكرار الفني وسيلة فنية أعانت كثيراً على خلق العلاقات المتعددة داخل البيت، دون أن تتخطى بذلك إلى بناء القصيدة كلها، مما جعلها وسيلة جزئية، وحافظ في ذلك لم يخرج عن المنهج التقليدي للقصيدة العربية، وإن كان ذلك يعطي مؤشراً على معرفة دقيقة بإمكانات اللغة وكيفية استخدامها، واستيعاباً لكثير من مظاهر المرونة في الاستعمال". [2]

وشغلت ظواهر (التكرار النمطي) وعلاقاتها الصوتية والدلالية الباحث كثيراً، حتى عقد فصلاً بعنوان (التكرار النمطي) في كتابه (البلاغة والأسلوبية) [3] اتسعت فيه مداركه لتشمل غالبية الأنماط التكرارية التي أوردها البلاغيون في البديع، وقد قسّم

(1) المرجع السابق، ص ٥١

(2) المرجع السابق، ص ٥٨

(3) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ١٩٩٤

الدراسة إلى فئتين من الظواهر التكرارية، فئة ذات فائدة صوتية تمثل عنصراً من عناصر التوازن اللفظي كالجناس والسجع والتصريع، وفئة ذات فائدة دلالية كتشابه الأطراف، أو رد العجزعلى الصدر، أو المشاكلة، أو الإرصاد، أو المجاورة. [1]

ولم يغفل الباحث أن يؤكد في كتابه أن البلاغيين لم يبلوروا التكرار النمطي بلورة حضارية ذات تركيز على أوجه الدلالات الفنية من أجل التعامل معها تعاملاً لغوياً، ولهذا إشارة يمكن الإفادة منها فيما ذهب إليه من ضعف البناء التكراري عند حافظ مما جعله يحتفظ بنمطه القديم، ولذلك يمكن القول إن حافظاً لم يأت بجديد في القيمة التكرارية؛ لأنه لا جديد فيها أصلاً.

يشير الباحث في كتابه المشار إليه إلى قصور البلاغيين بقوله : " لقد كانت محاولة البلاغيين في مجال البديع بمثابة استكشاف لإمكانات اللغة، ومن المؤكد أنهم قدّموا

---

(1) **التجنيس**: أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها.

السجع: هو اتفاق الفاصلتين في الحرف الأخير، والفاصلة هي الكلمة الأخيرة من كل فِقرة.

التصريع: أن تكون قافية الشطر الثاني هي نفس قافية الشطر الثاني.

تشابه الأطراف: هو نوعٌ من مراعاة النظير يختم فيه الكلام بما يناسب ابتداءه في المعنى.

رد العجز على الصدر: أي أنك إذا قدّمت ألفاظاً فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها كقول الله تعالى (وجزاء سيئة سيئة مثلها).

المشاكلة: هي التعبير عن الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً، فالأول مثل قوله تعالى(تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك) حيث أطلق النفس على ذات الله تعالى لوقوعه في صحبة نفسي، والثاني نحو قوله تعالى (صبغة الله) فصبغة مصدر مؤكد لقوله: (آمنا بالله) ومعناها تطهير الله لأن الإيمان يطهر النفوس فعبر عن الإيمان بالله بصبغة الله لوقوعها في صحبة الإيمان.

الإرصاد: هو أن يذكر قبل آخر الفقرة أو البيت ما يدل على آخره متى عُرف رويّه، كقول الله تعالى (وما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون)

المجاورة: تردد لفظتين في البيت، ووقوع كل واحد منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليها .

راجع هذه المصطلحات مع أمثلتها في الصناعتين للعسكري، ومعجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، لمجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ١٩٧٩

في استكشافهم بعض الإنجازات اللافتة، ولكن مما يؤسف له أنهم لم يطوّروا كل ذلك وصولاً إلى منهج أسلوبي في فهم الأداء الفني، كما لم يحاولوا الربط بين التوصيف الشكلي لبديعياتهم والبنية الحقيقية للعمل الفني، فقد اقتصر دورهم على عرض الوسائل والأدوات البديعية دون محاولة توجيهها توجيهاً فنياً لخدمة العملية الإبداعية ." (1)

أما الدراسة الثانية فهي دخول إلى عالم عبد القاهر الجرجاني النقدي، وقراءته قراءة واعية تعتمد على طرح أسئلة معاصرة ربما لم تخطر للشيخ ببال، وهي قراءة يفسرها صاحب الدراسة (نصر أبو زيد) بأنها " موضوعية لا تغفل المنطق الداخلي الخاص للتراث من جهة، ولا تخلع عن عبد القاهر أزياءه ومفاهيمه لكي تكسوه أزياء جديدة، وتخلع عليه مفاهيم معاصرة، وهي أيضا قراءة لا تزعم لنفسها الانسلاخ عن الحاضر الراهن بكل همومه الفكرية والثقافية، والحياة مرة أخرى في عقل عبد القاهر، أو بالأحرى في عقل عبد القاهر القرن الخامس الهجري". (2)

إن أهم ما يمكن أن يطرحه ناقد معاصر على ناقدٍ كالجرجاني هو (الشعر)، وما حدود التداخل بينه وبين اللغة ؟ وما حدود التمايز بينهما ؟ وقد دفعت هذه القضية الجرجاني إلى ربطها بقضية أخرى أعم وأوسع، وهي (إعجاز القرآن)، حيث إن الجرجاني واجه تياراً لا يستهان به في الثقافة العربية يغض فيه من قيمة الشعر، ويهوّن من شأن مبدعيه ونقاده على السواء، ذلك أن الوصول إلى (إعجاز القرآن) والعلم به، يحتاج إلى علم الشعر ولا يستغنى عنه، ولذلك يذكر نصر أبو زيد رؤية الجرجاني للشعر ناقداً لها بقوله: " إنه يهوّن من قدر الشعر ويترل به إلى أن يصبح مجرد دلالة وشاهد على إعجاز القرآن، كما يمكن أن نقول إن (علم الشعر) عنده مجرد علم ثانوي يخدم علماً آخر دينياً هو علم (إعجاز القرآن)". (3)

---

(1) المرجع السابق، ص ٣٠٣

(2) انظر: نصر أبو زيد، مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الأول، ١٩٨٤، ص ١٢

(3) المرجع السابق، ص ١٤

وتقودنا الدراسة إلى قضية أخرى لم يختلف فيها الجرجاني عن الفكر الأسلوبي المعاصر وهي قضية تمييز الكلام، وما الصفة التي بدَهَت العرب في النص القرآني فأحسوا بالعجز إزاءه برغم فصاحتهم وقدرتهم البيانية، فيرى أن القرآن كلام ينتمي إلى اللغة، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعانٍ تدخله في حدود (الفن). [1]

ومن أجل تحديد الخصائص الفارقة يتحرك عبد القاهر ليصوغ مفهوم (النظم) الذي يميّز على أساسه كلاماً وكلاماً آخر، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية بل من حيث (الفنية) أو (الأدبية)، فقد توقّف أمام ظاهرة (السجع) صوتياً في أسرار البلاغة؛ لينفي عنها ما شاع في الفكر النقدي السابق من أنها مجرد حِلية خارجية تضاف إلى (الكلام)، ولا تؤثر في دلالته، ثم توقّف أمام الظاهرة نفسها في دائرة الإعجاز ليؤكد علاقتها بالأسلوب. [2]

وللجرجاني رأي في (قوانين النحو)، فهي عنده لا تؤدي إلى تفاضل في مستويات الكلام، ولا تحدث عنها مزية أو تفاوت، كما ينفي العلاقة بين (الطبع) اللغوي، والقدرة على النظم، ويرد القدرة على النظم إلى مقدرة المتكلم العقلية التي يربطها بالعلم بالمعنى العام، ولا يقصره على مجرد العلم باللغة وبمواصفاتها، ويرى أن مهارة المتكلم إنما تتمثل في قدرته على التخير بين ممكنات مختلفة تطرحها اللغة في (معاني النحو)، كما تطرحها في دلالات الألفاظ، لذا فإن ثمة قدراً هائلاً من الحرية متاحاً للمتكلم في اختيار الصيغ والأساليب المعبرة عن (الغرض)، أو (المعنى)، يقول : " إن الفصاحة فيما نحن فيه عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة. وإذا كان كذلك فينبغي لنا أن ننظر إلى المتكلم، هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئاً ليس هو له في اللغة، حتى يجعل ذلك من صنيعه مزية يعبر عنها بالفصاحة ؟ وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئاً أصلاً، ولا أن يحدث فيه وضعاً، كيف وهو إن فعل ذلك أفسد على

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ١٢

(2) انظر: المرجع السابق، ص ١٦

نفسه، وأبطل أن يكون متكلماً، لأنه لا يكون متكلماً حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت عليه ".[1]

وقد استقر العلماء السابقون على عبد القاهر على أن يعدوا (الاستعارة) و (المجاز) بعامة من محاسن الكلام، كما رأوا في الاستعارة والمجاز بعامة أوصافاً للفظ، ويبدو أن عبد القاهر لا يجادل حول حسن الاستعارة والمجاز في ذاتهما، ولكنه يحاول أن يرد جمال الاستعارة إلى (النظم) دون أن يقصره على الاستعارة وحدها.[2]

ويناقش الجرجاني قضايا المجاز من زاوية الدلالة، على أساس التفرقة بين نوعين من الدلالة يرتبط كل منهما بنوع من الكلام، فثمّ نوع من الكلام نصل إلى دلالته من خلال علاقات التفاعل بين الألفاظ ومعاني النحو، ثم نوع آخر نصل إلى دلالته بطريقة أكثر تعقيداً وتركيباً، يقول عبد القاهر: ".... أوَلا ترى أنك إذا قلت: (كثير رماد القدر)، أو قلت: (طويل النجاد)، أو قلت في المرأة: (نؤوم الضحى)، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانياً هو غرضك،(...)، وإذ قد عرفت هذه الجملة، فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول (المعنى) و(معنى المعنى)، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك".[3]

لقد انتهى نصر حامد أبو زيد إلى أن مفهوم (النظم) عند عبد القاهر الجرجاني يقترب كثيراً من مفهوم الأسلوب بالمعنى الحديث، فللجرجاني رأي في الأسلوب، فقد فسّر معنى الطريقة الخاصة في التعبير التي ينتهجها الشاعر (بالاحتذاء) يقول :" اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له

(1) المرجع السابق، ص ١٧
(2) انظر: المرجع السابق، ص ٢١
(3) انظر : المرجع السابق،ص ٢٢

وغرض أسلوبياً، و(الأسلوب) الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجيء به في شعره،وذلك مثل أن الفرزدق قال:

أَترجُو رَبَيع أنْ يَجيءَ صغارُها بِخَيْرٍ وَقَدْ أعيَا رَبيعَاً كِبَارُها

واحتذاه البعيث فقال :

أَتَرْجُو كُلَيْب أنْ يَجيءَ حَديْثُها بِخَيْرٍ وَقَدْ أعْيَا كُلَيْبَاً قَديمُها[1]

وتظل جهود عبد القاهر الجرجاني محط اهتمام مجلة فصول، لما في مشروعه البياني من تفسير للبلاغة، هذا إلى جانب حرص المجلة على تفصيل نظرية (معنى المعنى) التي تكاد تكون عصب مشروعه البياني، وقد أصّل لها عز الدين إسماعيل في ضوء ما ينطوي عليه الكلام (أي كلام) من معنى، فيقول: " معنى المعنى هو تعقد شبكة من العلاقات المتبادلة بين عدد من العناصر اللغوية وغير اللغوية، وإن تحقق - من ثم - فضلاً عن إدراكه، يقتضي كافة تآزر الأدوار التي تؤديها هذه العناصر من أجل أن تلتقي جميعاً في ذلك الموقع المركزي منها "[2]

وأشار عز الدين إسماعيل إلى موقف حمادي صمود من النظرية في كونها قانوناً كلياً يفسّر دلالة المجاز، وتساعد على فهم جانب مهم من المقاييس الأسلوبية، معتبراً أن نظرية عبد القاهر لا تقف أساساً لتفسيره بلاغة الإيجاز فحسب، بل هي متغلغلة في ثنايا

---

(1) المرجع السابق، ص ١٦، والنظم عند عبد القاهر هو: " ترتيب معاني الألفاظ في لنفس، وتنسيق دلالتها، وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو المتخيرة، والموضوعة في أماكنها على الوجه الذي يقتضيه العقل، ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النفس، فإذا وجب المعنى أن يكون أولاً في النفس وجب اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق.

من كتاب: د. عبد العزيز عبد المعطي عرفة، تربية الذوق البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص١٨٣

(2) عز الدين إسماعيل، قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧، ص ٤٠

تفكيره البياني كله. وإن قولنا مثلاً: (كثير رماد القدر) مقولة تتطلب خبرة متلقي هذه العبارة على الأعراف المكونة لذلك السياق الحضاري لما أدركه أن يدرك المعنى الثاني لها على وجهها الصحيح، وهو الكرم.[1]

يعارض عز الدين إسماعيل رؤية كمال أبو ديب في إثبات المعنى الثاني عن طريق الخبرة؛ ذلك لأنه إذا ثبت المعنى الثاني بالتواتر لم يعد بالمتلقي حاجة إلى الخبرة بمجموع الأعراف التي رسّخت العبارة للدلالة على هذا المعنى، مما يصح فيه قول الجرجاني: إن إدراك المخاطب للمعنى الثاني للعبارة ليس بالأمر الميسور، وإن المخاطب مطالب ببذل جهد عقلي في الاستدلال على المعنى الذي قصد إليه المتكلم،وهذا يتعلق بقضيتين على غاية من الأهمية:

١. قضية القصد لدى المتكلم.

٢. التفسير والتأويل لدى المخاطب.[2]

انتهى عز الدين إسماعيل إلى عشر نقاط رئيسة تشرح موقف الجرجاني في قضية (معنى المعنى) مفادها أن هذه الظاهرة كلامية وليست لغوية، وهي متعلقة بالكلام البشري الذي يرقى إلى مستوى الظاهرة، وتتطلب إلغاء المسافة بين نطق الكلام ومتلقيه على مستوى الصوت والدلالة معاً، وفي آن واحد، فجملة مثل (خرج زيد) تفضي في لحظة سماعها إلى فهم المتلقي لمعناها مباشرة في اللحظة ذاتها، دون حاجة إلى رَوِيَة أو تدبّر، بل بدَلالة اللفظ وحده، كما توحي أن الضرب الثاني (وهو المجازي) من الكلام لا يتعلق بالحقيقة، بل يتولد منه معانٍ جديدة، ويحتاج المتلقي إلى استخدام مَلَكَة (الاستدلال) حتى يتوصل من المعطيات الكلامية المباشرة إلى دلالاته غير المباشرة، وهذا الاستدلال إنما يؤسس على مرجعية مشتركة بين المتكلم والمخاطب، وليس استدلالاً حراً، فإذا لم يعرف المخاطب قول القائل: (فلان كثير رماد القدر) أنه مضياف، أو يعرف قوله عن امرأة إنها (نؤوم الضحى) أي تعيش عيشة مترفة..لم يتيسر له الاستدلال

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٤٠ – ٤١

(2) انظر: المرجع السابق، ص ٤١

على تلك المعاني الثواني التي يحصرها الجرجاني في الكناية والاستعارة والتمثيل، وهي أبرز الصيغ المجازية، فهي جميعاً قائمة على أساس توظيف معنى المعنى.[1]

وفي دراسة رابعة ترصد وجوه (الحذف والذكر في البلاغة العربية)[2] تعرض نوال الإبراهيم للمادة البلاغية في إطار التراث اللغوي والنقدي العربي، وفي ضوء من معطيات الدراسات اللغوية الحديثة، وقد أوضحت جوانب المسألة في بنيات ثلاث تبدأ بالمستوى الصوتي، وتمر بمستوى بنى الصيغ، لتنتهي بالبنى التركيبية.

تعالج البنية الصوتية ما يعتري الحروف من زيادة وحذف، وقد اتصّلت هذه البنية في بيئات أصحاب الإقراء والتلاوة والتجويد، وانتهى الاهتمام بها إلى أن أصبحت قواعد يلتفت إليها الأسلوبيون والنقاد المحدثون، وقد جعلوا من أقوال الخليل وتلميذه سيبويه في الصوت قواعد أساسية على قدرٍ واضح من العمق لما استندوا عليها في فهم الزيادة والحذف في الحروف والصيغ، لا سيما آي القرآن الكريم، ومثل ذلك أن " سيبويه يرى زيادة (ما) في الآية الكريمة (فبما نقضهم ميثاقهم وكفرهم بآيات الله وقتلهم الأنبياء بغير حق وقولهم قلوبنا غلف بل طبع الله عليها بكفرهم فلا يؤمنون إلا قليلا " يرى أن (ما) زيدت للتوكيد ".[3]

واعتمدت بنية الصيغة على دراسة الألفاظ من ناحية أبنيتها، وأشكالها، والمكونات والأصوات التي شاركت في تكوين هذه الأبنية والأشكال،[4] وأهم سبيل تكويني في إقامة بنى الصيغ هو الاشتقاق؛ لأنه يتصل اتصالاً قوياً بالحذف والذكر، ويرتبط بثلاثة أضرب كلها تتصل بمسائل الحذف والذكر، وهي (الاشتقاق الصغير)؛ أي أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير في الصيغة مع تشابه بينهما في المعنى واتفاق في عدد الأحرف الأصلية وترتيبها، واختلاف في الحركات أو في عدد الحروف الزائدة نحو كتب يكتب كاتب مكتب، و(الاشتقاق الكبير) هو أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير في

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٣٩

(2) مبحث الحذف والذكر في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق.

(3) المرجع السابق، ص ٣٠٥

(4) انظر: المرجع السابق، ص ٣٠٧

ترتيب أحرفها، وذلك بتقديم بعضها على بعضها الآخر مع تشابه بينهما في المعنى ونوع الأحرف وعددها، أما (الاشتقاق الأكبر) فهو أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير في بعض أحرفها مع تشابه بينهما في المعنى، وأكثر الأحرف وترتيبها، على أن تكون الأحرف المختلفة إما من مخرج واحد أو من مخرجين متقاربين ".[1]

وتقوم بنية التركيب على المستويين السابقين، فعلم التراكيب النحوية يدرس العلاقات المتولدة من تكوينات البنى والصيغ الصرفية، كما يدرس النظم والكيفيات التي تآلفت بها البنى والصيغ في جمل، ومن أهم اللفتات التي ذكرها سيبويه في هذا الأمر وجه حذف المبتدأ وبيان وظيفته، كقوله تعالى "(واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلت فيها)، إنما يريد أهل القرية، فاختصر وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ها هنا " [2]

ومثاله أيضاً قول الشاعر :

شَجوَ حُسَّاده وَغيْظ عِدَاه   أنْ يَرَىْ مُبْصِراً وَيَسْمَع دَاع

يذهب عبد القاهر إلى أن حذف مفعول الفعل (يرى) ومفعول الفعل (يسمع) كان الغرض منه تعبيرياً، من ذلك إرادة المتكلم أنه يوهم ذات نفسه، أو أن يوهم سامعه أو قارئه بأمر عن طريق تركيبي هو عدم تعدية الفعل المتعدي وحذف مفعوله.

ومما يؤخذ على الدراسة إهمالها لقدر كبير من الأمثلة، إذ ورد أكثر التدليل بمثال من الكلمات المنفردة المنقطعة الصلة عمّا قبلها وعمّا بعدها، والأنفع أن ترد الأمثلة مكتملة شعراً أو نثراً، إذ وجوه (الحذف والذكر) كثيرة، ومنها ما كتبه الجرجاني مثلاً، وقد أهملته الباحثة إهمالاً مجحفاً بحقه، ولم يُستأنس برأيه إلا في موضع قصير في بنية التركيب، ولكن للحذف والذكر – في رأي الجرجاني – سياقات لغوية ماثلة في كل

---

(1) المرجع السابق، ص ٣٠٨ - ٣٠٩

(2) المرجع السابق، ص ٣١٣

البنى، تنطلق من الحاجة الفنية للمعبّر في استخدام هذا النسق في الأداء، وللقارئ أن يراجع ما خطّه محمد عبد المطلب في تعامل الجرجاني مع هذه السياقات.[1]

إضافة إلى أن هذه السياقات التي تربط النسق من الأداء بطبيعة المتكلم أقدر على الكشف عن القيمة الأسلوبية للحذف والذكر، وهي قيمة بدت غير واضحة في دراسة نوال الإبراهيم إذ اقترب فيها الطرح من التقليدية، ومع كل ذلك فإن تبيان ظاهرة الحذف والذكر في سياق (وظائفي دلالي) تعد مجهودات مباركة في الدراسة تشكّل حسناتها الكفة الأثقل فيها.

وهناك جانب من جوانب الدرس الأسلوبي البلاغي في مجلة فصول اعتمد أصحابه على جزئيات بلاغية بوصفها نماذج بلاغية تحقق ألواناً من القيم الأسلوبية عند الشعراء، وهي دراسات تمّ الإشارة إليها في غير هذا الاتجاه النقدي، لكن اعتمادها على قضايا بلاغية (جزئية) في درس أسلوبي معاصر غير كافٍ أن يُعتمد هذا الامتداد نحو البلاغة منهجاً للدراسة، والذي يحدد ما إذا كان هذا التوسع نحو البلاغة خلطاً أو دراية هو قدرة الناقد على قراءة الموروث البلاغي قراءة جديدة تفيد من رؤية الأسلوبية للظاهرة البلاغية القديمة، وهذه القدرة - بطبيعة الحال - تفاوتت لدى النقاد بين إحسان وإخفاق، إذ إن بعض الدراسات تحت مسمى (الدراسات الأسلوبية الحديثة) لم تخرج معالجاتها للخواص البلاغية القديمة عمّا قاله أسلافنا فيها، فأبقى الدارسون المحدثون أنفسهم في دائرة مغلقة لا تنفتح على الجديد الذي طرأ عليها لغوياً وأسلوبياً

والبحث البلاغي الذي دعمته مجلة فصول يفتح مساحة حرة للتجريب النقدي على مدى سنوات طويلة، أتاحت للباحث سعة في الانفتاح على الآخر (الموروث) انفتاحاً متبايناً في حرية تأويل القيم الأسلوبية حسب رؤية الناقد لها، وفي حجم التوغل الذي هيّأت له المجلة من أجل التراث، وقد تجلى ذلك في أعداد كثيرة عقدتها المجلة لقراءة التراث قراءة حضارية واعية.

---

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، فصل (سياقات الحذف والذكر) مرجع سابق.

ما يهم هنا أن الخواص البلاغية كانت مبثوثة في كثير من الدراسات في المجلة، فباحث مثل صلاح فضل تناول (الطباق) [1] نموذجاً أسلوبياً فريداً حقق لوناً من الازدواج أو الثنائية ذاكراً أنه ظاهرة أسلوبية في شعر شوقي [2] تلذ للمتذوق، عندما تتيح له فرصة المشاركة في أداء الدلالة، واكتشاف لعبة التقابل المضطرد، مما يجعله مساهماً في خلق النظام، وتحديد معالمه، وهو نموذج شاع لدى شعراء الأندلس شيوعاً واضحاً خاصة ابن خفاجة، وابن زيدون، إذ اكتسب لديهما أبعاداً تستحق التأمل، وينجح شوقي في توظيفه في حالات كثيرة منها مثلاً (نهج البردة)، الذي كان تكرار الطباق على درجة عالية حتى ليحتوي البيت الواحد منها على طباقين في كثير من الأحيان، ففي قوله:

رِيمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ البَانِ وَالعلم ... أحلّ سَفْكَ دَمِي فِي الأشْهَرِ الحُرُمِ

رَمَى القَضَاءَ بِعَيْنَي جُؤذرٍ أَسَدَاً ... يَا سَاكِنَ القَاعِ أدْرِك سَاكِنَ الأجَم

فالبيت الأول فيه تقابل بين القاع والعلم، والحل والحرم، والثاني يقوم التقابل فيه بين عيني الجؤذر — صنو الألفة والوداعة — وبين الأسد، كما يكرر الطباق الأول بين القاع والأجم ". [3]

ويُقرأ الطباق (بنمطه الثنائي) مرة أخرى في إنجاز نقدي لمحمود الربيعي في دراسته لنموذج تطبيقي من شعر شوقي، [1] موضحاً دلالات المعاني التي نجنيها من (التقابل) أو

---

(1) الطباق " ظاهرة بديعية تعني الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد " / الصناعتين، مرجع سابق، ص ٣٣٩.

(2) صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مرجع سابق.

(3) انظر : المرجع السابق،ص ٢١٦، لأسلوبي المطابقة والمقابلة عند البوصيري وشوقي — كما حدّدها محمد الهادي الطرابلسي — أبعاد مقارنية أكثر من كونها بلاغية، وذلك في بحثه(شعر على شعر معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة)، وقد شغل هذان الأسلوبان عنده مساحة ظاهرة لا يغني فيها ما نرمي إليه الآن من إيجاز، ولعل تناول هذين الأسلوبين تناولاً مقارنياً لا تكاد تلمس فيه أي دلالة بلاغية أدعى إلى اللبس إن أُورد هنا، لذا يرجأ الحديث عنهما إلى أن يتم التفصيل عن تواصل الطرابلسي مع علم الأسلوب بعد هذا الجزء من الفصل إن شاء الله .

(التضاد) في توازن البناء في نصوص شوقي، وبالأخص في قصيدة (لبنان)، إذ يشير الباحث إلى قيم هذه الظاهرة عند شوقي قائلاً: " التقابل أو التضاد يقوّي إحساسنا بالقيم المعبّر عنها بالقصيدة، ويوضح لنا دلالات المعاني، ويأتي هذا من جمع الشيء إلى شبهه أحياناً وإلى نقيضه أحياناً، ويفعل التقابل فعله في أنه العصب الأساسي الذي يمدّ عليه شوقي نسيج المعنى، فمن الواضح أن أسلوب (اللعب الحر على المتقابلات) يسود سيادة مطلقة في هذه الأبيات: "[2]

الفَاترات وما فَترْنَ رِمَايَة	بمُسَددٍ بَيْنَ الضُّلوعِ مَبيته
النَاعِسَاتِ المُوْقِظَاتيِ لِلهَوىَ	المُغْرِياتِ بِهِ وَكُنْتَ سَلِيتُه
القَاتِلات بِعَابِثٍ في جَفْنِه	ثَمِلِ الغِرَار مُعربدٍ إصْلِيته
الشّارِعَات الهُدْبَ أمثَالَ القَنَا	يُحْيِي الطعِينَ بِنَظْرَةٍ ويُمِيته
النّاسِجاتِ عَلَى سَوَاء سُطورِه	سَقَماً عَلَى منْوَالِهن كسِيته

ويعقب الباحث على هذه المتقابلات [3] في النص قائلاً: " فبالإضافة إلى (الفاترات) و (ما فترن) نجد (المسدد)(الحركة والانطلاق)، و (مبيته) (الاستقرار المقابل للحركة) في البيت ذاته، وفي البيت الثاني نجد مقابلة ظاهرة للعيان في (الناعسات — الموقظاتي)، ومقابلة أخفى منها قليلاً في (المغريات) و (وسليته)، إذ الإغراء نوع من التحريك، و (السلوى) نوع من الثبات في النسيان، وتقام في البيت الثالث مقابلة بين (ثمل) و(معربد) مع أن السبب فيهما واحد، وفي الرابع تنهض بين (يحيي) و(يميت)،

---

(1) محمود الربيعي، توازن البناء في شعر شوقي (نموذج تطبيقي)، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢.

(2) المرجع السابق، ص ٧٢.

(3) هناك من يعد المقابلة مطابقة بين لفظين، إذ اختلف علماء العرب في ترجمة بعض المصطلحات فسمّى قدامة بن جعفر الطباق بالمتكافئ، كما أسماه غيره المطابقة والتضاد، وذكر أرسطو ما نصه " هناك مطابقة عندما تضع الضد في مقابلة ضده، أو عندما تجمع بين الضدين في جملة واحدة " انظر(تعريف الطباق) معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مرجع سابق.

وهذا كله مع اتصال (المعنى الأم) الناشئ من العيون، و (السحر في العيون)، و (الفتور) في الألحاظ و (الفتور) الناشئ من الخمر..." [1]

ويلتفت أحمد طاهر حسنين إلى أسلوب المطابقة عند شاعر النيل [2]، مبتكراً طريقة جديدة في عرض مكان المطابقة في البيت عن طريق الإشارة بكرات سوداء على مكان الكلمتين المتقابلتين، والمستطيلات التي تحتوي عليها حسب كل كلمةٍ ودلّ الباحث عليها بنماذج لثلاث فصائل عامة نكتفي بذكر واحدة لكل منها

الشطرة الأولى	الشطرة الثانية
* (بريء ... مذنب)	
	* (السعد)
* (الكرب)	*

وينبّه الباحث على وجوه التعامل مع ظاهرة المطابقة، مشيراً إلى أن هذه الظاهرة المتفشّية تقريباً في كل دواوين الشعراء قدماء ومحدثين يجب أن يعاد النظر فيها لما تحمله من ممارسة لرياضة لغوية بحتة ترتبط بالبحور الشعرية، وتباينها في السماح للشاعر بإيراد المطابقة وحجمها، وقد زخرت كتب البلاغة والنقد الأدبي بدراستها على أنها لون من ألوان البراعة اللغوية تحسّن الكلام وتزيده إيضاحاً ورمزية، ومع ذلك فإنه لا يتوجّه

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٧٢

(2) أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مرجع سابق، ١٩٨٣

بالظاهرة وجهتها البلاغية، يقول: " ولكني مع هذا لا أطرح المسألة من هذه الزاوية التقليدية، وإنما أنبّه إليها أولاً؛ لأن توزيع هذه المقابلات على هذا النحو أو ذاك إنما يحقق نوعاً من السيمترية يجعل لذلك علاقة وثيقة بالحركة الأفقية في الشعر، وإلى أي مدى يجيء توارد الكلمات في البيت على نحو مخصوص، وثانياً؛ لأن هذه المقابلات إنما ترتبط بالأوزان والبحور العروضية...) [1]

وقد أفاد محمد حافظ دياب من غنى (التقابل) في خلق ثنائيات متقابلة تعد من أهم المولدّات الدينامية لدوال اللون، مشيراً إلى أن هذا الأسلوب غير منبت الصلة بتراث الشعر العربي، ويمكن تمثيله من خلال دورتي الولادة والموت – الليل والنهار – الوجه والقناع– العتمة والضوء – والشمس والغمام – الصباح والمساء – النور والظلال – الصفاء والعكارة [2]

ومن الأمثلة كذلك:

الجوعُ فِي القُرَى مُعْشَوشِبٌ يَخضر في حَشَائِش
الجَداوِل
يَصفرُ فِي السَنَابِل
يَسْودّ فِيْ لَفَائِف الأطْفَال وَالوُجُوه
يبيّضُ فِي حَوَائِط المَقَابِر

....

مُلوناً فِي قَوْسِ قُزَح الأصَائِل المُطَيرة

إذن، لاقت ظاهرة الطباق حضوراً في المجلة امتدّ في أكثر من دراسة، فصلاح فضل يربطها بنسيج الدلالة، ومحمود الربيعي يدل بها على نسيج المعنى، وأحمد طاهر

(1) المرجع السابق، ص ٣٢

(2) محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مرجع سابق، ص٥٢

حسنين بالأوزان والبحور العروضية، ومحمد حافظ دياب يستعيد بها خلق الواقع من خلال ثنائياتها الضدية .

وهذا التنوع في طرح ظاهرة (المطابقة) إشارة إلى شمولية هذه الدراسات في تناول المادة البلاغية ضمن أكثر من طريقة في العرض، غير أنه يعوزها الجانب التكراري للظاهرة في شعر الشاعر، ويُكشف هذا عن طريق التزود بأكبر قدر ممكن من الأمثلة التي يدرس الشاعر من خلالها، وهذا مطلبٌ صعبٌ في دراسات مقدّرة أحجامها سلفاً، لكن ذلك لا ينفي ضرورة الاستدلال على تقلب الظاهرة المدروسة في قصائد كثيرة للشاعر، مما يدعو الناقد إلى استنباط قيمة أسلوبية منها .

ولظاهرة تحولات الضمائر الشخصية حضورٌ في المجلة، وهي الأداة البديعية التي سمّاها البلاغيون (الالتفات)، وترد على ضربين " الأول: أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدّم ذكره به، والثاني: أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يرد قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدّمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه" [1]

وقد عرض لها محمد عبد المطلب بوصفها واحدة من المنبهات الأسلوبية، أو الإمكانات التركيبية التي تؤدي بنا إلى استكناه نظام عام تبدو فيه الدلالة واضحة من وراء النظام الصياغي لها، [2] ويمكن معاينة هذه الظاهرة بوضوح في قصيدة امرئ القيس التي وقف في مطلعها على الطلل البالي، فبدأها بقوله:

أَلا عِمْ صَبَاحَاً أيُّها الطَّلَلُ البَالِي ... وَهَلْ يَعْمَنْ مَنْ كَانَ فِيْ العَصْرِ الخَالِي

وَهَلْ يَعْمَنَ إلا سَعيدٌ مُخَلّدٌ ... قَليلُ الهُمومِ مَا يَبِيْتُ بِأوْجَالِ

وَهَلْ يَعْمَنَ إلا مَنْ كَانَ عَهْدُه ... ثَلاثينَ شَهْرَاً فِي ثَلاثَة أحْوالِ

---

(1) انظر: الصناعتين، مرجع سابق، ص ٤٣٨ - ٤٣٩

(2) محمد عبد المطلب، الوقوف على الطلل، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤

يواجه هذا المنبّه الأسلوبي صياغة تحوّلت من طبيعة مباشرة معتمدة على الخطاب في قوله :(ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي)، إلى طبيعة غير مباشرة عن طريق الغيبة في قوله: (وهل يعمن من كان في العصر الخالي)، يشير الباحث إلى فائدة هذا المنبّه دلالياً بقوله: " هذا التحول في الصياغة صَنعَ تحولاً في الدلالة، فبعد أن كان الشاعر مقبلاً أصبح رافضاً، حتى إن طبيعة هذا التحول أثّرت بدورها على أداة الاستفهام (هل) فأفرغتها من دلالتها، وملأتها بدلالة بديلة هي النفي الممتزج بالأفكار (يعمن من كان في العصر الخالي) "[1]وإذا كانت هذه الدلالة تؤدي إلى إظهار مخبوء الجمال في المبنى، فإنها عند سعد مصلوح تدل على كفاءة التقسيم، وتكفلت بتوثيق علاقة بين عالم النص وظاهر النص، [2] إذ إن القصيدة القديمة كانت تأتينا على صفحة القرطاس، وترسخ في وعي المتلقي تهمة الرتابة في النغم، كما أنها تفتقر لعلامات الترقيم التي تساعد على التقسيم، وهنا يبرز الالتفات بوصفه ظاهرة كفيلة بتقديم البرهان على كفاءة التقسيم، ففي القصيدة التي عرض لها الباحث، وهي قصيدة المرقش الأصغر المبدوءة بقوله: (لابنة عجلان بالجو رسوم) يشكل ضمير المتكلم فيها مظهراً دالاً على زاوية الرؤية المحورية، وذلك من خلال صيغة الجمع في صدر الأبيات.

إذْ نَحْنُ مَعَاً

وبصيغة المفرد في خواتيمها

وَأصْبَحْتُ .. أحْسِبُنِي .. أريمُ

ما أصْبَرَنِي (أنَا)

ثم تفجؤنا النقلة بتحول الضمير إلى الغياب حديثاً عن ابنة عجلان في الأبيات السادس والسابع والثامن

---

(1) انظر: المرجع السابق.

(2) انظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مرجع سابق.

كأنّ فَاهَا

لَهَا مقْطَرة

لا تَصْطَلِي النّارَ .. لا تُوقظ بالليّل .. بَلهاء نؤومٌ (أي هي)

ثم تأتِي النقلة الثالثة عوداً إلى ضمير المتكلم

أرّقَنِي .. وَلَم يَعْنِي

أشْعَرَنِي الهمُ

وَلَيْلَة بِتُّهَا .. كَرَرَهَا عَلَى عَيْنِي

لَمْ أغْتَمِضْ .. أكْلؤها (أنا)

أما النقلة الرابعة فتبدأ من البيت الثالث عشر على شكل تحول من الـتكلم إلى الخطاب :

تَبْكِي عَلَى الدّهْرِ(أنت) وَالدّهْرُ الذّي أبْكَاكَ

فَعمْرُكَ الله .. هَلْ تَدْرِي (أنت)

تُؤذِي صَدِيْقَاً .. تُبْدي ظّنه .. تُحْرِزُ سَهْمَاً .. مَا تَشيم (أنت)

وللتكرار حضور في الدرس الأسلوبي في مجلة فصول، وكان النظر إلى أهميتـه في بلورة الأسلوب بلورة متباينة، فهو منبه بلاغي أسلوبي، كان معروفاً للعرب منذ الجاهلية الأولى، ويستطيع أن يغني المعنى أو يحطّه لما له من ارتباط وثيق بهيكل القصيدة العـام، ويخضع لقواعد جمالية وبيانية وذوقية يحكم عليه من خلالها، ومع ذلك فهو سهل وخطر في وقت واحد، تصف نازك الملائكة هذه الجدلية المتضادة وصفاً تحـذيرياً مـشيرة إلى فساد الربط بين المتن والمستعار " هذا الأسلوب التعبيري ما زال في اطراد بحيث يصح أن نرقبه، ونقف منه موقفاً يقظاً، أقول هذا لا لأنني أعده أسلوباً رديئاً، فهذا بعيـد عـن

رأيي، وإنما لأنه – حينما يعد أسلوباً سهلاً – يستطيع أن يردي شعر أي شاعر إلى الهاوية " [1]

ومن أجل الوقوف على أهم ما يميز التكرار لدى حافظ ابراهيم، [2] يلجأ الباحث أحمد طاهر حسنين إلى أن هذه الظاهرة عنده ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الإنشاء التي غالباً ما تدفع الشاعر إلى إبلاغ رسالته عن طريق (تحفيظ) المستمع ما يقول، ولهذا غرض مباشر عند حافظ يقصده في المحافل والمناسبات والجمهور.

ثُمّ أشْرَقَت فِي المَنارِ عَلَيْنا بَيْنَ نُور الهُدَى وَنُور الصَواب

وقوله:

أنْتَ نعْمَ الإمام فِي مَوْطِنِ الرأْ ي وَنعْمَ الإمَام فِيْ المِحْراب

كما أنه يرتبط أيضاً بأي البحور العروضية كان أوسع حيّزاً، وأرحب نطاقاً لتحمل التكرار، وهذا ما كشفه الباحث في شعر حافظ، وقد انتهى إلى أن " التكرار لدى حافظ قد ساعدت عليه بحو الخفيف، الكامل، والطويل، على هذا الترتيب كثرة وقلة ". [3]

ويرتبط التكرار في النص الطللي عند امرئ القيس بتأكيد سطوة الحاضر، وقد عاين الباحث ذلك من خلال تعبيرات (سعيد مخلد) (قليل الهموم) (ما يبيت بأوجال).

ألا عِمْ صَبَاحَاً أيُّها الطَلَلُ البَالي وَهَلْ يَعُمْنَ مَنْ كَانَ فِيْ العَصْرِ الخَالي

وَهَلْ يَعُمْنَ إلا سَعيدٌ مُخَلّدٌ قَلِيلُ الهُمومِ مَا يَبِيْتُ بِأوْجَالِ

وَهَلْ يَعُمْنَ إلا مَنْ كَانَ عَهْدُه ثَلاثينَ شَهْرَاً في ثَلاثَة أحْوالِ

والتكرار وسيلة من الوسائل التي ينسبك بها النص عند سعد مصلوح، [4] وبحسب النموذج الجاهلي الذي عرضه الباحث للمرقش الأصغر في القصيدة التي

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة الحادية عشرة، ٢٠٠٠، ص ٢٦٣

(2) المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مرجع سابق .

(3) المرجع السابق، ص ٣٢

(4) نحو أجرومية للنص الشعري، مرجع سابق .

مطلعها (لابنة عجلان) نجد أنماطاً من التكرار كلها جدير بالنظر، أولها التكرار المحض أي (إعادة أعيان الألفاظ)، وقد رصد هذا المثال الذي يبدو فيه مقصوداً أن اسم الحبيب (ابنة عجلان) ذكر في صدر البيتين الأوليين في موضع الخبر المقدّم، ناسباً إليها الرسوم، ومتحدثاً عنها في صيغة الغائب، ثم ذكرها مخاطباً إياها خطاباً مباشراً في صدر البيت الخامس، وهذا التكرار لاسم (ابنة عجلان) إلحاح يبرز به في صدر الكلام الذات التي هي محور القول، أو (جهة الشعر)، وهو تكرار ينتشر على مساحة النص كله.

لابْنَةِ عَجْلانَ بالجَو رُسومِ ... لَمْ يَتَعَفَيْن وَالعَهْدُ قَديم

لابْنَةِ عَجْلانَ إذْ نَحْنُ مَعَاً ... (وَأيّ حَالٍ مِنَ الدّهْرِ تَدَوم ؟

يَا ابْنَةَ عَجْلانَ مَا أصْبَرَنِي ... عَلَى خُطُوبٍ كَنَحْتٍ بالقدّوم

وثاني أنواع التكرار (التكرار الجزئي)، ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه كقول الشاعر:

أرّقَني اللّيْلُ،وَلَيْلَة بِتُّهَا...

أشْعَرَنِي الهمُّ،كُرَرَهَا .. الهُمومُ

تَبْكي عَلَى الدّهْرِ..... أبْكَاكَ

لُمْتَ فِيْ حُبِّها،فِيمَ تَلوم ..

ومنَ التكرار ما هو شبيه به، ويقوم في جوهره على التوهم، ويفتقد في الوقت نفسه العلاقة الصرفية القائمة على الاشتقاق، ويتحقق غالباً في مستوى التشكيل الصوتي، ومن أمثلته في النص.

أصْبَحتُ،أصْبَرَنِي

الدن، الشن

نش، شن

كأنّ فاهَا، فِيها كَبَاء

و(المفارقة) ملمحٌ أسلوبي يرتبط بألوان بلاغية كثيرة، ولها نظائر بديعية يمكن إدراجها تحتها مثل المدح في صيغة الذم وعكسه، كقول ابن الرومي:

لَيْسَ بِهِ عَيْبٌ سِوَى أنَّه ... لا تَقَعُ العَيْنُ عَلَى شِبْهِه

أو في (العكس)، وهو أن تعكس الكلام، فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول، وبعضهم يسميه التبديل، وهو مثل قول الله عز وجل (يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي).(1)

ومن نظائرها (تجاهل العارف)، وهو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه؛ ليزيد بذلك تأكيداً، كقول ابن المعتز:

كَمْ لَيْلَة عَانَقْتُ فِيْهَا بَدْرَهَا ... حَتى الصَبَاحَ مُوسّدَاً كَفيه
وَسَكِرْتُ لا أدْري أمِنْ خَمْرِ الهَوَى ... أمْ كَأسه أمْ فِيهِ أمْ عَيْنَيهِ (2)

ومن الباحثات اللواتي أصّلن لمعنى (المفارقة) من حيث طريقة تشكيلها، وعناصرها، وأثرها في النصوص، الباحثة نبيلة إبراهيم، وقد بدأت بتقديمها تاريخياً، مؤكدة ظهورها في أوائل القرن السادس عشر، ولكنها لم تجد سبيلها إلى الاستعمال العام إلا في نهاية القرن الثامن عشر، وفي القرن التاسع عشر، وكانت تعني أن يقول الإنسان عكس ما يعنيه .(3)

والمفارقة " تعبير لغوي بلاغي يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة

---

(1) الصناعتين، ص ٤١١

(2) المرجع السابق، ص ٤٤٥

(3) انظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧، ص ١٣٢

داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها " (1)

وجعلت الباحثة التعبير النظري ملتصقاً بالمثال الشعري، وذلك بهدف توضيح معنى التعارض، وهذا أساس المفارقة وهدفها الأول، يقول المتنبي:

فيا ابن كُروَّسٍ يا نِصْفَ أعْمَى وإنْ تَفْخَرْ فَيا نِصْفَ البَصيرِ

فالحقيقة أن ابن كُروَّس هذا أعور، وهي كلمة اصطلح عليها لمن يبصر بعين ولا يبصر بالأخرى، ولكن المتنبي يأبى أن يصل إلى هذه الحقيقة على نحو مباشر فلا يكون قد حقّق شيئاً، لكنه يقرر أمراً، ثم يعود فيلغيه بضده.

وذكرت الباحثة أن المفارقة تتحدد بعناصر أربعة هي:

١. وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبّر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبّر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام، كأنه أشبه بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها.
٢. لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص.
٣. غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.
٤. لا بد من وجود ضحية في المفارقة، وقد تكون أنا الكاتب هي الضحية، وقد تكون الضحية هي ألـ (أنت)، أو الآخر، كما هو الحال عند المتنبي. (2)

---

(1) المرجع السابق، ص ١٣٢

(2) المرجع السابق، ص ١٣٣

أكدّت الباحثة أن المفارقة تظهر في نصوص الجاحظ بوصفه صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم، وهي تحتاج إلى قارئ متميز، ربما لأن من مطالبه ألا يبالغ صانع المفارقة في التعقيد، ثم لا يسلّم نفسه للمفارقات اللفظية التي لا طائل من ورائها.

بهذه الدراسات يدلّل على مدى اتصال الدرس البلاغي القديم بجديد النظرية الأسلوبية الحديثة، وقد اتبعت جميعها هدفاً موحداً يرمي إلى إقامة روابط مشتركة بين العناصر النصية سواء أكانت بلاغية أم أسلوبية.

وقد توجّه اهتمام نقاد مجلة فصول إلى كثير من الظواهر البلاغية التي تندرج تحت علوم المعاني والبديع، وكان لهذه الظواهر دراسات مستقلة وجزئية، اتفق أصحابها على قراءتها حضارياً فيما يتفق ومعطيات الدرس الأسلوبي الحديث، غير أن الظواهر البديعية تميّزت بكثرة الدراسات التي تناولتها جزئياً، ربما لأن علم الأسلوب يحتفل بالوقوف على أثر تزيين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي والمعنوي معاً، والإحساس بما في الكلام من زخرف، مما يمكّن من استنباط فائدة أسلوبية ترتبط بدلالات كثيرة منها الصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية، ولعل هذا ما يفسر ارتفاع مستوى التطبيق لنصوص بديعية أكثر من نصوص تخص علم البيان أو المعاني.

وكان مبدأ (الاجتهاد) مناطاً للحكم النقدي المسيطر على الدراسات في المجلة، فلم تثبت أحكام ذات مرجعيات ثابتة في مسائل استيعاب العلاقة الدلالية بين العناصر بلاغياً وأسلوبياً، وقد اقتصرت هذه الأحكام على ظواهر فاعلة حقاً، لكنها لم تغط كل الخواص البلاغية في دواوين الشعراء، أو النصوص موضع الدراسة، ومن ثم للقارئ أن يدرك تسطحاً في بعض الدراسات ناتجاً عن عدم استيعابها الكامل للديوان أو النص المدروس، واقتصارها على مقطوعات منفصلة، وربما أبيات وحيدة، ليستنبط منها حكماً عاماً.

الاتجاه الأسلوبي التضافري

سبقت دراسة اتجاهات البحث الأسلوبي في مجلة فصول، سعى فيها أصحابها إلى التعامل مع النصوص الأدبية وفقاً لمنهج محدد، وقد ترك ذلك أثراً ظاهراً في تنحي الاتجاه التضافري في القراءة الأسلوبية، إذ لا يسير نحو توجه خاص، ولكن يسعى إلى تكامل اتجاهات الدرس الأسلوبي في تفسير النصوص وتحليلها لتحقيق وجهة نظر نقدية.

ويقابل المتتبع للاتجاهات الأسلوبية في المجلة حضور مستويات تحليلية مشتركة بين اتجاهات متعددة ساهمت في مقاربة النص أسلوبياً، غير أن هذا الحضور في المجلة لم ينبئ عن منهج مباشر وصريح في التحليل.

ولعل سعي عدد أكبر من النقاد إلى التعامل مع تحاليل أسلوبية ذات أوجه محددة دفع بالأسلوبية التضافرية إلى الاختفاء أمام آليات واضحة في التحليل، فلم يظهر في مجلة فصول ما يفسر النظر من المنظور التضافري، لا سيما اعتياد ناقد مجلة فصول الإفصاح عن طبيعة منهجه في مقدمة دراساته.

وربما يرجع ورود هذا النقد مختفياً في المجلة إلى جوانب عدة تتعلق بالمنهج والناقد معاً أولاها: أن المنهج التكاملي في النقد لم يخضع لأي تعريف فني واضح المعالم، فليس له قواعد وقوانين واجبة الاتباع، وإن المسميات التي أطلقت عليه لا تحدد طبيعته، أو آلياته، وقد فضّل سيد قطب (المنهج التكاملي) في النقد، ورأى أنه متكامل في منهجين أو ثلاثة (المنهج التأثري) (والمنهج التقريري) (والمنهج الذوقي) [1] وسمّاه أحمد كمال زكي

---

(1) سيد قطب: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق ١٩٩٥، ص ٢٢٥

بالمنهج المترفّع [1] وأطلق عليه شكري فيصل صفة مرحلية لا تنبئ عن طبيعته، إذ سمّاه: (المنهج الجديد). [2]

وثانيها اعتماد الناقد الأسلوبية التضافرية في التطبيق، واعترافه بأسلوبية أخرى في التنظير، وهذا حاصل في دراسات عدة في المجلة ستكشف لنا عن دلالات مفاجئة، ولعل ثالثها وقوع الناقد في أخلاط تتعلق بأدوات المنهج، إذ تتسع منافذ الأسلوبية التضافرية لتشمل أكثر المعالجات الأسلوبية المتاحة، فيعمدُ الناقد التضافري إلى أظهر معالجة عنده لتكون منهجاً للدراسة، ويغفل فاعلية المعالجات الأخر في التحليل، وقد يحدث مثل هذا في التحليل البنائي للنص الإبداعي القائم على تضافر مستويات صوتية وتركيبية ودلالية ونحوية، فيعتمد الناقد أظهر مستوى واضح للقراء ليجعله منهج الدراسة الأول.

وقد يكون رابع أسباب هذه الإشكالية غياب عناصر واضحة تقام عليها الرابطة التضافرية في النص، فلا وجود لبناء نصي متكامل تنظيراً وتطبيقاً، وإنما أساس اعتماد المنهج على آليات متفرقة بين الاتجاهات تعالج كلاً منها جانباً محدداً في النص.

ويمكن اعتبار انحسار الوعي بإشكالية المنهج في مجال النقد الأدبي خامس أسباب اضطراب التعامل مع الأسلوبية التضافرية، إذ إن عدم استقرار الباحثين على مصطلح المنهج، وانتقالهم إلى مصطلحات مجاورة أو مقارِبة، كالاتجاه، والمدرسة، والمنحى، والمقارَبة، والتيار، عامل هام من عوامل اضطراب التعامل مع الأسلوبية التضافرية في أي مسار منهجي، وهي عوامل تفيض على الباحث بأسئلة جمة حول طبيعة هذه الأسلوبية، فهل يحكم تداخل المناهج قواعد ومعايير خاصة فيه ؟ وإذا كانت هذه المعايير متوفرة فهل يمكن اعتبار الإفادة الجزئية من بعض المناهج مما تندرج تحت هذه الأسلوبية ؟

---

(1) انظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية بيروت، ١٩٨١، ص١٥٣

(2) شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، عرض نقد اقتراح، دار العلم للملايين، ١٩٨٦، ص ٢٢١

وعليه، فما طبيعة الانفتاح على اتجاهات أسلوبية متعددة في تحليل نصي واحد، أهو اضطراب أم وعي؟

الحق، إن هذه الدراسة تعرضت لبعض الدراسات التي أفادت من بعض اتجاهات الأسلوبية إفادة جزئية، لكن هذه الإفادة لا تحدد طبيعة المنهج، وإنما الذي يحدده حضور أدوات المنهج بما يكفي أن يستدل عليها القارئ، وذلك ضمن طبيعة الموضوع وخصائصه، يذكر أحد المشتغلين بقضايا الحداثة " أن الموضوع وخصائصه هما اللذان يحددان المنهج، فليس هناك منهج كالقالب المفرّغ يمكن أن نصبّ فيه كافة الموضوعات الأدبية أو الثقافية، ويدرسها دراسة علمية "[1]

ولا يخفى على ذهن القارئ أن تعدد أنماط التطبيق إشارة مؤكدة على تعدد استخدامات الأداة النقدية، فالأصل في أي نظرية نقدية توافر روابط تربطها بنظريات أخر، سواء من حيث اشتراك الأدوات، أو تشابه ظروف النمو والتطور[2]، فمعنى وقوف الناقد على نص شعري فيه (جناس)، إمكانيةُ دراسته بلاغياً (تقليدياً)، أو أسلوبياً (صوتياً)، أو تركيبياً (نحوياً)، أو فاعليته في تحقيق عنصر (السبك) في النص، وغير ذلك، ويقاس على ذلك أنواع الوسائل البديعية، حيث تتضافر قراءات متعددة لتحكم نسيج النص، وتحقق فيه التماسك.

وقد سعت مجلة فصول إلى الاستبصار بظواهر الإبداع عن طريق توجيه مسارها عبر قراءات نقدية متعددة، وشكّل الدرس الأسلوبي التضافري فيها مظهراً إبداعياً من خلال تآلف ساستخدامات الأداة النقدية بين قراءات أسلوبية كثيرة، فليس من شأن المجلة الانطلاق من فكر أحادي جامد يقطع أواصر العلاقة بين الاتجاهات الأسلوبية، وإنما حاولت أن تخلق توازناً نسقياً له انعكاسات على المثقف العربي الذي دخل طوراً

---

(1)سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١٥

(2)يمكن للقارئ أن يدرك النمو التراكمي لعلاقة الأسلوبية بالنظريات الأخر عند قراءته فصل (النقد الأسلوبي والمعارف المحايثة) من كتاب (في آليات النقد الأدبي) لعبد السلام المسدي.

جديداً مع ولادة مجلة فصول، وذلك عندما نجحت المجلة في صهرهِ داخل بوتقتين لم يألفهما من قبل، الأولى: تخليصه من الثقافة الصمّاء التي حدّت من إبداعه الفكري، والثانية: تعامله مع لغة نقدية جديدة عدّت – بفضل المجلة – من خصائص النص النقدي الجديد.

وكان انفتاح المجلة في التعامل مع جميع اتجاهات الخطاب النقدي عبر مسيرة زمنية مناسبة لتحقيق ذلك، كافياً لتلمس تطوراً في الحركة النقدية على يدها، فباحث كصلاح فضل، قدّم طريقة معتمدة على طريق التحليل الأسلوبي الجديد تعتمد على آلية (التدويم)، المراد بها الكشف عن العناصر التي تتردد عند أي شاعر، واستطاع أن يمزج قراءات نصية متعددة في دراسته لإنجاز إبداعي واحد، وقد علم القارئ اهتمام هذه الدراسة بالكشف عن مسار بعض الظواهر (الدوراني) داخل إنتاج الشاعر كله، فكان لديه تصور في مطالع شوقي التي تتراوح في جملتها بين حالتي النداء والأمر، واستطاعت أن تكشف عن إلحاح شوقي في زيادة صيغة الأمر (قم)، وقدّمت أمثلة للتدليل على صور الإلحاح والترديد.

امتدت الدراسة لتكشف عن (الطباق) نموذجاً (بلاغياً) أسلوبياً فريداً، وقد أشير سابقاً إلى أن الكشف عن خاصية بلاغية واحدة عدّ من قبيل الإفادة الجزئية، لذا فالاشتراك واضح بين الاتجاه الأسلوبي المداري، والاتجاه الأسلوبي البلاغي. ويمكن للطباق أن يوظّف توظيفاً صوتياً ضمن منظومة (التوازي)، وهي " وسيلة نقدية لا تهتم بذلك التصنيف البلاغي الدقيق والمفصّل لأنواع البديع ومصطلحاته، ولكنها تهتم بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية " (1)

ويدخل الجانب البلاغي في أكثر الاتجاهات الأسلوبية، فضلاً عن أن الأسلوبية وجّهت البلاغة وجهات مفهومية متعددة منها التقليدية، والدلالية، والصوتية، والتركيبية، ولكل من هذه الوجهات مفاتيح عدة للدرس، كملاحظة حضور ظاهرة بلاغية من خلال الاستعانة بنتائج الإحصاءات المعجمية ذات الأطر اللغوية الأسلوبية،

---

(1) نور محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، ٢٠٠٢، ص ٤٦

وهذا ما فعله أحمد طاهر حسنين. [1] حيث تابع ظاهرة (المطابقة) عند حافظ إبراهيم من خلال ارتباطها بالبحور الشعرية، ثم أحصى المطالع التي تبدأ بمنادى، وبأدوات استفهام، وبجار ومجرور، كما أحصى البحور الشعرية، والقوافي، والحركات الشعرية، وضمّ نتائجه في جداول إحصائية دقيقة.

إذن، تتباين التوصيفات الأسلوبية القائمة على تضافر أدوات البحث وطرقه بين التنوع المنهجي، والشمولية في النتائج، لذا أصبح هذا الاتجاه ضرورياً في معالجة النصوص الإبداعية؛ لأنه يحاول النظر إلى الأثر الأدبي باعتباره مجموعة من العناصر النصية المتماسكة، وإذا فقد شيئاً من خصوصيته بحكم اعتماده على عناصر مشتركة (سواء كانت أصيلة أو دخيلة)، فإن نظرته الشاملة التي تتسع للشكل والمحتوى بما تتفق مع خصائصه ونظامه عوضٌ يزيد القارئ استيعاباً وإدراكاً.

وقد تمتد أكثر من قراءتين حول المحور الرئيس في تشكيل النص النقدي، حيث يمكن للأسلوبيتين البلاغية والصوتية معاً تفعيل انسجام خطاب النص البنائي في الكشف عن علاقات النص، وتفاعلها داخل شبكة البنية، وقد ساعد هذا النظام التضافري عبد القادر الرباعي [2] في تشكيل بنية النص ضمن قراءات نقدية متآلفة ومتحدة.

استوحى الرباعي من إيحاءات الجملة الشعرية دور الثنائيات الضدية وسياقاتها اللغوية في ضوء الاهتمام بنظام البنية في قصيدة الربيع لأبي تمام، وبحث عن الروابط الثنائية المنبثقة من الأفعال ودلالاتها، وحركة الضمائر والبحور الشعرية ودوائرها الوزنية، بعد ذلك أخذ في تأكيد مرامي الاستعارة في النص المدروس باحثاً فيها عن دلالات أسلوبية، وقد حقّقت له الاستعارة بأنواعها مصادر تصويرية انعكست على لغته النقدية العلمية، يقف على الاستعارة في البيت السابع والعشرين قائلاً: " إن الصورة الاستعارية التي حملها البيت السابع والعشرون بعيدة المرمى، بدت الخلافة في الصورة فتاة خلى بينها

---

(1) أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مرجع سابق.

(2) طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام، دراسة نصية، مرجع سابق.

وبين اختيارها رجلٌ حازمٌ قادر على حمايتها، وحل إشكالات حياتها، فجاء اختيارها مطابقاً للتوقعات، إذ كان المعتصم هو المختار؛ لأنه – كما صوّره الشاعر– الفارس الوحيد القادر على أداء تلك المهمات الصعبة باقتدار.." (1)

مَا زِلْتُ أَعْلَمُ أَنَّ عُقْدَةَ أَمْرِهَا فِي كَفِّهِ مُذ خَلِيَتُ تَتَخَيَّر

(أما صورة الزمان الذي سكن فتقف مقابل حركة الخلافة (كثرت به حركاتها) ص ١٣٢)

(أما صورة اليد هنا فتذكرنا بصورة (يد الشتاء) في البيت الثاني من القصيدة ص ١٢٣)

(أما صورة السوام المذعورين فتستنفر من دواخلنا صوراً للحياة الآمنة بعد أن أضاء الخليفة بنور الهدي دروبها المعتمة ص ١٣٣)

وقدّم الرباعي خطوة في علاقة أشكال المقاطع الثلاثة في القصيدة من خلال ربط (الإيقاع) بوصفه ناحية صوتية بالمعنى، واستنتج " أن مسار الدوائر الوزنية داخل القصيدة شكّل قاعدة إيقاعية خاصة، وأن المعنى بمستوياته المتعددة والمختلفة كان وراء تشكيل تلك القاعدة. " (2)

كما أن الحركات الإيقاعية المتبادلة بين الدائرة الأولى والدائرة الخامسة(3) مالت بمقطع الربيع إلى الاستقرار، وأن مقطع الخلافة يجمع حركات إيقاعية في القمة، فالدائرة الثامنة فيه – مثلاً – يفوق عدد ورودها عدده في المقطعين السابقين، وهذا يعني أن المقطع الأخير يصدر نغمة إيقاعية توحد بين نغمات تتردد في المقطع الأول والثاني.

يكشف تحليل الرباعي عن تضافر مستويات تركيبية وبلاغية وصوتية ساهمت في تشكيل بنية النص عند أبي تمام، وهذه التكاملية في النظر النقدي للقصيدة أقرب إلى طبيعة العمل الفني من حيث تحقيق وجهات متباينة في تفسير النصوص وتحليلها.

---

(1) المرجع السابق، ص ١٣٢

(2) المرجع السابق،ص ١٣٨

(3) تراجع لوحة مسار الدوائر الوزنية في القصيدة لتتعرف على توزيع الدوائر عددياً في مقاطع القصيدة الثلاثة، وكيف أن بحر الكامل الذي نظمت القصيدة عليه – ولكل بحر إيقاع خاص متولد منه – ولّد إيقاعاً خاصاً للقصيدة من نمط التوزيع الداخلي لنمط البحر.

ويرد الاتجاه الأسلوبي البلاغي أظهر المستويات التحليلية حضوراً في المنهج التضافري، ولعل هذا يفسر تعدد أنماط قراءة الظواهر البلاغية من حيث ارتباطها بمفاهيم صوتية وتركيبية وصرفية وإحصائية، وهذا التعدد في أنماط القراءة يثري النص الإبداعي، ويحقق فيه التماسك، كما له انعكاسات على النص النقدي، تكمن في الانفتاح على مزيد من آفاق التحليل، والشمولية في النتائج.

المبحث الثالثً : الدرس الأسلوبي بين الكتابة في المجلة والتأليف المنهجي.

يمتلك المنهج الأسلوبي مجموعة من الطرائق أو الإجراءات المنهجية تتيح له فاعلية الكشف اللغوي عن عناصر النص الإبداعي، إذ لكل نص مدخله النقدي الصحيح، كما أن لكل نقد ثقافة معينة يحكم عليه من خلالها، فلا ينظر لكل الدراسات حول علم الأسلوب بمنظار ثقافي واحد، فهناك باحثون (ناقلون) تعالت أصواقم مسلّمين أن الغربيين فاهمون تماماً ومتصورون لمقولتهم الأسلوبية، فأعفوا أنفسهم من جهد الإضافة والسعي نحو التميز، فمسّوا الأسلوبية بأطراف البنان، واعترض سبيلهم من العوائق ما لا يحصى، أهمها جهلهم باللغات الأجنبية التي يتطلبها النقد الحديث كي تدرك الركب.

وهناك أيضاً دارسون، وهم على كثرقم وتنوع أفكارهم لم يقدموا جديداً في علم الأسلوب إلا قليلاً منهم، وهذه القلة بالغت في الإفادة من الكتب الغربية، فلا تكاد تجد في كل إنجازاقا النقدية أي مرجع عربي واحد، وقد انغمسوا في التقانات الجديدة التي ولدّها علم الأسلوب في دراسة النص انغماساً ساقهم إلى توجيه مسار النقد وجهة داخلية، أو (باطنية)، تقوم على فك البناء النصي لغوياً، من أجل إعادته في صورٍ جديدة تؤسس على النص نفسه، وقد نجحوا في ذلك، لا سيما بُعيد عام ١٩٧٥ بسنوات قليلة، حيث اعتقد الكثير من الدارسين أن هيمنة المنهجيات البنيوية دفعت الأسلوبية إلى نهايتها، فأخذوا يعدون العدة كي تتخلق الأسلوبية من رمادها، فبعثوها قوية فتية كأن لم يكن غبار عليها.

انعكس في إنتاج هؤلاء الدارسين وجه النقد المعاصر، وهم — على قلتهم — تطلعوا إلى تأسيس منهج نقدي يحقق إضافات كمية وكيفية، وقد جعل بعضهم مجلة

فصول ساحة مفتوحة لأنواع متعددة من التجريب النقدي، فأسهموا من خلالها في تأصيل خطاب نقدي جديد قائم على التواصل الفكري بين القارئ والنص، فصارت المجلة بهم المثال المحتذى للعديد من المجلات النقدية المتخصصة في العالم العربي فيما بعد مثل (علامات في النقد) و (نزوى) و (التنوير) وغيرهم.

وقد حققت مجلة فصول لكوكبة من النقاد شهرة علمية بحيث أصبحت محور الاهتمام النقدي في العالم العربي كله، فكان لديها على سبيل المثال لا الحصر (شكري عياد) الذي آمن بحتمية التواصل الحضاري بين القديم والحديث، فانصبت جهوده على التأصيل العلمي والثقافي دون الوقوع في أسر الخطاب النقدي القديم، وكان لديها (صلاح فضل) صاحب الأسلوب الخاص الذي وقع في أسره جيلٌ من النقاد الجدد الذين تتلمذوا على خطابه النقدي، وكان (محمد عبد المطلب) وقد تألق في البلاغة وأجاد، فأسهم في تشكيل ملامحها المعاصرة على أكثر النصوص حداثة، وكذلك (سعد مصلوح) الذي قاس الألفاظ والمعاني ليكون النقد عنده بحثاً عن الدقة العلمية الراكنة في أعماق النصوص، و(محمد الهادي الطرابلسي)، وقد وفّق بين مقاربات التنظير ومعالجات التطبيق في دراسات علمية وجادة تحدد موقفاً من شعرنا العربي المعاصر.

وسعت المجلة إلى أن تفرد لهم جميعاً مساحات واسعة لخلفيات نقدية حافلة متعددة الألوان ضمن المنهج الواحد، لذا فإن العناية المجردة بهم لا يعني بأي حال ترجمة شخصية لهم، وإنما هو تشخيص لأفكارهم من خلال تلمس مراحل تواصلهم المعرفي مع علم الأسلوب.

أولاً: شكري محمد عياد

كان تحول النقد الحديث إلى العلمية في بداية السبعينيات بداية لتغيرات في نمط الكتابة النقدية عند عياد، وذلك حينما قدّم للمكتبة العربية جهوداً نقدية مكتوبة على مبادئ علمية تنتمي إلى علم اللغة، وقد ترك هذا التحول بصماته على الإنتاج النقدي عنده، وذلك من حيث المبادئ والإجراءات والمصطلحات، فجاء تناوله النقدي الجديد متجاوزاً لكل المنهجيات التي تنأى عن مجال لغة النص، لتبدأ المرحلة الأهم في حياته

بالاتجاه إلى علم الأسلوب الذي يراه أكثر علمية وفاعلية دون غيره من المناهج في دراسة الأدب.

وتأسيس شكري عياد للأسلوبية مرّ بمرحلتين تشكلان جوهر نظريتــه، الأولى: التفسير الحضاري للظاهرة الأدبية والنقدية، وتمثّل موقفه فيها بالاعتماد على مـضمون الخطاب التقليدي (الكلاسيكي القديم)، وتوجهاته المذهبية، وشعاراته القديمة، ولم يترك هذا التوجه النقدي مساحة لشكري عياد المبدع ليهتم فيها باللغة النقدية، أما الثانيــة: الدراسة العلمية للأدب، وهي مرحلة تطور الفكر النقدي منها عند عياد، وشكل نقطة تحول مركزية في حياته، إذ توجّه اهتمامه إلى علمية النقد، ولغة الشعر.[1]

اتصل عياد بعلم الأسلوب في أعمال مبكرة تعرض فيها لبحث اللغة بحثاً فنيــاً، وقد بدا ذلك في رسالته (يوم الدين والحساب) [2] إذ اتخذ المنهج الأدبي في التفسير منهج الدراسة المعتمد، وهو منهج أمين الخولي في دراسة التفسير، وقد مكّنه هذا المنهج مــن الوقوف على النص القرآني أسلوبياً، إذ جاء عمل الباحث في هذا التفسير ضمن ثلاثــة مراحل:

١. دراسة المفردات، أي الألفاظ القرآنية في وصف يوم الدين ويوم الحساب، وهــي دراسة يلم فيها القارئ بجزئيات المعاني .
٢. بحث أسلوب القرآن في هذا الوصف، أي طريقته في التفسير بين هذه الجزئيــات، وتطورُ هذه الطريقة وفاء بحق المعاني النامية والمتطورة .
٣. البحث عن مرامي القرآن الإنسانية والاجتماعية من هذه الأوصاف، وهي لب التفسير.[3]

---

(1) انظر: جمال مقابلة، مفهوم القيمة في نظرية شكري عياد النقدية،علامات في النقد،مج ١٢، الجزء ٤٥ ص ٥٤٢

(2) شكري محمد عياد، مفهوم الدين والحساب، دار الوحدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٠

(3) انظر المرجع السابق، ص ٢٥

ومع حلول عام ١٩٧٧ كتب شكري عياد دراسته التطبيقية الموجزة (صيغة التفضيل في شعر المتنبي)، وقد شكّلت هذه الدراسة البداية الفعلية لمشروعه الأسلوبي [1]

وفي هذه الدراسة قام عياد بإحصاء أولي قارن فيه بين عدد المرات التي يستخدم فيها المتنبي صيغة التفضيل في عدد معين من الأبيات، وعدد المرات التي يستخدم فيها شعراء آخرون الأسلوب نفسه في عدد مماثل من الأبيات، واستنتج أن صيغة التفضيل عند المتنبي لها دلالات على رؤيته الشعرية، وذلك بملاحظة الظواهر التالية:

١. كثرة استعمال المتنبي لاسم التفضيل في مطالع القصائد.
٢. اقتران صيغة التفضيل في كثير من الأحيان بالحكمة.
٣. اتخاذ صيغة التفضيل من أجل الإفراط في الصفة لقلب التشبيه.
٤. اتخاذ صيغة التفضيل من أجل المبالغة. [2]

ومع ولادة مجلة فصول عام ١٩٨٠ كان عياد من أوائل الذين شاركوا في الكتابة فيها، فانماز عن غيره بأن كانت دراسته (مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد) [3] أولى الدراسات التي نشرت في أول عدد أصدرته المجلة في العام المذكور، وكانت ولادة المجلة موازية لبداية نمو التطور الفكري والنقدي عند عياد، فاستطاع من خلالها أن يصل بين تراث النقد الأدبي وحاضره، لا سيما هذه الدراسة تندرج تحت المحور الذي أعدته المجلة في عددها الأول وهو (مشكلات التراث)، فجاء البحث لينسجم وما رمت المجلة إلى معالجته.

استعرض عياد مفهوم الأسلوب في التراث العربي مقارنة بالتراث الغربي، وقد مهّد لذلك بالحديث عن محاولتين رائدتين لتجديد البحث في بلاغتنا العربية في ضوء

---

(1) شكري عياد، صيغة التفضيل في شعر المتنبي، وقد نشرت مرتين يفصل بينهما سنة واحدة، كانت الأولى في مجلة الآداب بيروت س ٢٥،ع١١، ١٩٧٧، وأعيد نشرها للمرة الثانية في مجلة الأقلام البغدادية ع٢، س١٣ ١٩٧٨.

(2) المرجع السابق، ص ٣٠- ٣١، (نشرة الآداب).

(3) مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مرجع سابق.

مفهوم الأسلوب، الأولى لأستاذه أمين الخولي في دراسته (فن القول)، والثانية لأستاذه أحمد الشايب في دراسته (الأسلوب).

ثم انضم شكري عياد مع جملة الباحثين الذي أعادوا قراءة الإنجاز الشعري لدى شوقي وحافظ، وذلك في المشروع التقييمي الذي خصّصته مجلة فصول للشاعرين الكبيرين في عدديها الأول والثاني من المجلد الثالث عام ١٩٨٢، فكانت دراسته (قراءة أسلوبية في شعر حافظ) [1] إسهاماً منه في تقييم شعر حافظ أسلوبياً، وبياناً لموقفه منه.

وفي عام ١٩٨٤ يكتب عياد كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب)[2] يستهله بمراحل نشوء علم الأسلوب، وعلاقته بعلم اللغة والنقد الأدبي والبلاغة القديمة وما بينها وبين علم الأسلوب من تلاق وافتراق، يصف عياد هذا الكتاب بقوله: " إن من وراء هذا الكتاب الكبير شيئاً أكبر من التعريف بعلم الأسلوب، بل أكثر من علم الأسلوب كله ومن النقد كله، أردت أن أثبت بهذا العمل الضئيل أننا إذا نظرنا إلى تراثنا بعيون مفتوحة على ثقافة العصر أمكننا أن نعرف قيمة ذلك التراث بلا مبالغة، أن ننقده بلا خجل، وأن نعيشه بلا جمود.." [3]

لكن عياداً على الرغم من هذا وجد بعد أن مضى عامان على صدور الكتاب " أنه لم يكن أكثر من حجر صغير ألقي في ماء ساكن، فرقرق فيه دوائر ما لبثت أن اضمحلت" [4]

حمل هذه الشعور الباحث على استنهاض العزم مرة أخرى ليعيد صياغة موقفه في دراسة (اتجاهات البحث الأسلوبي)، [5]وقد قرن العنوان بقوله: (دراسات أسلوبية،

---

(1) شكري محمد عياد، قراءة أسلوبية في شعر حافظ،مجلة فصول، مرجع سابق، (ينظر عرض البحث في الاتجاه الأسلوبي المداري في هذه الدراسة) .

(2) مدخل إلى علم الأسلوب، مرجع سابق.

(3) شكري محمد عياد، اتجاهات الدرس الأسلوبي، أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص ٥

(4) المرجع السابق، ص ٦

(5) المرجع السابق.

اختيار وترجمة وإضافة)، وتتحد هذه الاتجاهات المترجمة لتبين الغرض من هذا الكتاب منذ البداية، وهو " إعادة النقد العربي إلى ساحة الفكر العالمي "، [1]كما تسعى إلى تحطيم الحاجز بين القارئ العربي وحركة الفكر العالمي، فجعل عياد دراسته (البلاغة العربية وعلم الأسلوب) إلى جانب هذه الدراسات العالمية قصداً إلى أن يجد فيها القارئ اشتراكاً بين النوعين في طبيعة البحث ومناهجه.

ويستمر عطاء شكري عياد في بيان أركان المنهج النقدي الذي أخذ نفسه به فيأتي كتابه (دائرة الإبداع) ليؤصّل منهجاً فاعلاً للدراسات الأدبية، يكون الهدف منه إرساء دعائم هذا العلم، وأصول البلاغة العربية، وبين كتاب (دائرة الإبداع) و(اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي) [2]قواسم مشتركة تجمعها الناحية التأصيلية لعلم الأسلوب، والعناية بدراسة اللغة الفنية على أنها أساس حيوية المنهج المتخذ.

وللناحية التأصيلية في (اللغة والإبداع) مظاهر أهمها التزام الباحث بالعودة إلى أصول البلاغة العربية عند منظري النحو الأوائل من أمثال سيبويه، ليضع تلك الأصول إلى جانب النظريات النقدية الحديثة في علم الأسلوب إذ " لولا امتلاك عياد المعرفة الكافية بدقائق التراث العربي في مجال البلاغة والنحو من جهة، وقدرته على المتابعة والاستيعاب الدقيق للدراسات الأسلوبية الحديثة عند أصحابها الغربيين من جهة أخرى، لما استطاع أن يخرج لنا مثل هذا الكتاب القيم ". [3]

وجاءت بعض موضوعات أبحاثه في كتبه مكمّلة لما نشره في المجلة، أي أن أبحاثه في المجلة لها نظائر في دراساته المستقلة، فتراه في كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب) يعرض لفكرة الأسلوب عند الأدباء التي كان قد أصّل لها في بحثه في المجلة (مفهوم الأسلوب بين

---

(1) المرجع السابق، ص ٥

(2) شكري عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، مرجع سابق.

(3) جمال مقابلة، شكري عياد الناقد، رسالة جامعية منشورة، تموز ١٩٩٩، ص ٢٠٢، الترقيم من الرسالة.

التراث النقدي ومحاولات التجديد)، وكان تحليله للنمط الفخم في شعر حافظ سائراً على نمط التحليل لقصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث في كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب)، وذلك من حيث اهتمامه بلغة الشاعر، والسمات اللغوية التي تتميز بها.

ويمكن رصد تحولات نظرية وتطبيقية في دراسات عياد بين المجلة وكتبه، أهمها اهتمامه بالتفصيل في كتبه أكثر من المجلات التي تفرض الاختصار أحياناً، إضافة إلى استشهاده بقصائد كاملة وطويلة تضيق عنها المجلات، واهتمامه بالخطاب النقدي الموجّه لجميع فئات القراء دون الاعتداد بخطاب مبرمج لنخبة النخبة الذي وقع في أسره دارسون كثيرون في المجلة، وربما لهذه الأسباب لم يضمّن أبحاثه المنشورة في المجلة كتبه، حتى لو كان بعضها استمراراً لما جاء في المجلات (من حيث الأفكار)، فالمجلات المتخصصة، أو شبه المتخصصة في النقد سمحت بنوع من الكتابة يعده عياد وسطاً بين الدراسة الأكاديمية والنقد الإبداعي، فيقول في شهادته التي أدلى بها في مجلة فصول: " ربما كان تحمسي لهذا النوع من النقد – في ضوء تجربتي الشخصية – هو الذي يجعلني آخذ على معظم النقد الذي ينشر في المجلات الأدبية العربية في هذه الأيام أنه نقد تكنيكي، مبرمج، لا يحمل طابع المعاناة الفكرية، أو النفسية، ويكاد يخلو من أي إبداع، وربما كان انحصار النقد في دائرة المجلات الأدبية المتخصصة، وابتعاده عن الصحف السيارة – أو على الأصح نفيه منها – مشجعاً على هذه (الكهنوتية النقدية) التي أصبحت ظاهرة ملحوظة في الوقت الحاضر ". (1)

وسلك عياد في دراساته التطبيقية معظم اتجاهات البحث الأسلوبي، وقد وظّف أدوات هذا المنهج – إضافة إلى قراءات في مختلف العلوم الإنسانية – في خدمة التحليل النقدي لديه، وهو يصف فكره وطريقته في النقد قائلاً: " النقد عندي فرع من القراءة، فأنا لا أنقد إلا عملاً عايشته، وشعرت أني نفذت إلى باطنه، وعدّتي في ذلك هي الأدوات التي استفدتها في علم الأسلوب، ومن تاريخ الأدب، وفوق ذلك، من البصيرة

---

(1) مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، ١٩٩٩، (من شهادات النقاد: شكري عياد) ص ١٨٠

– غير المحددة بقوانين – التي استفدتها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية، وغالباً ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أني اكتشفته من جديد ".[1]

ولا يؤمن عياد بمبدأ فصل اتجاهات الدرس الأسلوبي عن بعضها بعضاً، فلا يرى منها مجلة فصول جدوى في التحليل إلا إذا تعاضدت كلاً متماسكاً، ولهذا النمط (التضافري) سمات في التحليل، أهمها الوقوف على جميع جوانب النص المدروس، ففي تحليله لست قصائد وجدانية في كتابة (مدخل إلى علم الأسلوب) ثلاث منها لإبراهيم ناجي، وثلاث أخر لأبي القاسم الشابي، تلحظ أن طريقة التحليل لم تكن واحدة بين أي اثنتين منها، بل وقف على دلالات مشتركة بين جميع المناهج، فدلالة العنوان، وبراعة المطلع، وبحر القصيدة، ومعانيها، ودور الصور، والتراكيب، والرمز، والاستفهام، والنداء، والجمل الفعلية والاسمية والإنشائية، كلها أدوات مشتركة استخدمها الباحث في تحليله لجميع هذه القصائد، وبذلك تتسع منافذ الأسلوبية التضافرية عند شكري عياد لتشمل أكثر المعالجات الأسلوبية المتاحة.

ثانياً : صلاح فضل

لكل مرحلة آثارها في نقد صلاح فضل، يتشكل نقده في ضوء معطياتها؛ فهو واثق في رسالته التي يحملها أن الدور الحيوي للنقد يستوعب أكبر طاقاته عند تفاعله مع معطيات الفكر السائد، ففي الستينيات سيطرت فكرة الأدب للشعب على الحركة الثقافية، وأفرزت نقداً إيديولوجياً متحمساً لاقى صداه في نقد صلاح فضل وهو يعد للدكتوراه في مدريد عام ١٩٧١، فقدّم للمكتبة العربية (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي).

وكان تحوله من الواقعية إلى البنيوية عندما سعى إلى نقد جديد يتجاوز الانطباعية والخواطر، فقدّم (النظرية البنائية في النقد الأدبي) ليوجّه النقد نحو آفاق علمية جديدة. وانطلق إلى الأسلوبية التي مضى فيها دارساً مؤصلاً لطبيعة المنهج وآليات المصطلح، فحدد نقاط الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية، وخطّ المبادئ التي في ضوئها

---

(1) المرجع السابق، ص ١٨٠

أسست الأسلوبية في النقد الأدبي، وقد جعل من بحوثه وما ترجمه فيها إسهامات علمية في سبيل إرساء دعائم علم أسلوب عربي أصيل.

ويأتي (علم النص) تعميقاً لمعارف صلاح فضل، وضبط توجهه في الإحاطة بكل اتجاهات النقد الأدبي، وهو من المناهج التي أخذ على عاتقه استكشاف مجالها وتحديد أبعادها، وقد فتح له آفاقاً رحبةً لدرس (بلاغة الخطاب) في إطارها المعرفي الجديد.

وتبعاً للتطور الذي حدث في المناهج النقدية الحديثة واكب صلاح فضل التيارات النقدية مواكبة متعمقة، باعتباره واحداً من رجالات النقد الحديث، يرسّخ بوعيه النقدي أساسيات المنهج، ويشارك في تحديد أطره بما يتناسب وطبيعة النقد العربي

وكانت مجلة فصول تؤسس على يد صلاح فضل ثقافة جديدة تنقل إنجازاته إلى كل مكتبة عربية، وتؤهل ثقافته لأن تكون استراتيجية لهذه المجلة، وقد اتصل بقرائها في غير بحث جاد لم ينفصل فيه عن الجدة والإضافة.

تطور هذا التواصل بالمجلة زمن تشوّفه إلى تأسيس لبنات علم أسلوب عربي يربط أصول البلاغة القديمة بالمعطيات الجديدة التي جَهِدَ في توثيق صلات القربى بينهما، فكانت بحوثه (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل) ١٩٨٠ و (ظواهر أسلوبية في شعر شوقي) ١٩٨١ و (من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية) ١٩٨٣و(علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة) ١٩٨٤ و(نص شعري وثلاثة مناهج نقدية) ١٩٨٦ و(استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي) ١٩٩٦ وغيرها، مشاركات نقدية في مجلة فصول تجمع بين أصول التنظير الغربي في ضوء التطبيق على الشعر العربي.

وإن كان قد أعاد نشر بحوثه في كتبه الخارجية – وهو الحريص على ذلك – فإنما ذلك ليخاطب جميع فئات القراء، إذ إن أكثر كتبه مجاميع بحوثه التي ضمّها بعد تفرق، فكان يجمع في الكتاب الواحد سلسلة متصلة من الدراسات التي يربطها سلك واحد يتصدّر مضمونه عنوان الكتاب ليعبر عن منهجه، فأعاد نشر بحثه (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل) في كتابه (إنتاج الدلالة الأدبية)، وقد ضمّ هذا الكتاب بحثاً آخر لصلاح فضل كان قد نشره في مجلة فصول مع بداية انطلاقتها وهو (ظواهر أسلوبية في شعر

شوقي)، كما أعاد نشر بحثه التنظيري (من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية) في كتابه (علم الأسلوب والنظرية البنائية) ٢٠٠٧،واحتوى كتاب (شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد) ١٩٩٠، بحثاً نشره في المجلة بعنوان (طراز التوشيح بين الانحراف والتناص)، كما نشر بحث (استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي) في كتابين متتالين أولهما (قراءة الصورة وصور القراءة) ١٩٩٧، وثانيهما (نبرات الخطاب الشعري ١٩٩٨)، وهكذا فإن ما نشره في مجلة فصول رغب في الاحتفاظ به في صورة أخرى من توصيل مشروعه إلى القارئ العربي.

وإذا لمس القارئ المقارن لهذه الأبحاث بين جهتي النشر اختلافاً في أبعادها الفكرية والتطبيقية، فهو دليل على المراجعة الحثيثة لاستيعاب التحولات المتسارعة والمتدافعة في النقد الأدبي.

لقي علم الأسلوب العربي بالمفهوم التنظيري والتطبيقي صياغة فاعلة على يد صلاح فضل، مما يجعل من إنجازاته منظومة متصلة يحدد فيها مهمة علم الأسلوب الحديث، ويرسم من خلالها طريقاً لجيل من النقاد ركبوا موجته في النقد، واحتذوا أسلوبه في الفحص والتنقيب عن المعلومة، وقد هيّأ له نشاطه الأكاديمي والثقافي في مصر وخارجها متابعة دؤوبة مكّنته من معايشة إنتاج النقاد في هذا العلم في مختلف اللغات والثقافات.

ولا يكاد يمر عام في مسيرة صلاح فضل النقدية دون أن يثري المكتبة العربية بمؤلفات في الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن، فمنذ أول نشاطه الفكري أوائل السبعينيات حتى آخر كتاب ألّفه، يسعى صلاح فضل إلى فتح الأبواب المغلقة بين مختلف التيارات النقدية.

ولم تعقه أعماله الإدارية عن مواكبة الجديد في عالم النقد، ففي الفترة التي شارك فيها تأسيس مجلة فصول، وعمل نائباً لرئيس تحريرها في فترات متفاوتة منذ ١٩٨١ حتى ١٩٩٠، وهي الفترة التي شارك فيها أيضاً في تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي، وعمل رئيساً لها منذ ١٩٨٩، في تلك الفترة أصدر صلاح فضل جملة من الدراسات يرتكز عليها في صياغة منظوره النقدي الخاص به، فكان بحثه القصير في مجلة الأقلام (النشأة

الأولى لعلم الأسلوب) ١٩٨٤ [1] بذرة لإنتاجه الأكبر(علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) ١٩٨٥ [2]،وقد مهّد إلى تقديم بلاغة الخطاب في إطارها المعرفي الجديد بعد أن هضمت كثيراً من العلوم والمعارف المنهجية الحديثة، فكان لهذا الكتاب صلات مترابطة وملحوظة في كتابه الجديد (بلاغة الخطاب وعلم النص) ١٩٩٢.[3]

وكان همّه في حل إشكالية المصطلح النقدي في بحثه (تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي ١٩٨٦) [4]ملامساً لأهمية المضي قدماً في استحداث حلول جديدة في بحثه (إشكالية المنهج في النقد الحديث ١٩٨٨) .[5]

وفي الفترة من عام ٢٠٠٠ حتى ٢٠٠٥ وهي الفترة التي عيّن فيها مستشاراً لمكتبة الإسكندرية عام ٢٠٠٣،وقد انتخب عضواً بمجمع اللغة العربية خلفاً للدكتور بدوي طبانة، إلى أن انتخب عضواً بالمجمع العلمي المصري عام ٢٠٠٥، واكب صلاح فضل التحولات المتسارعة في علم الأسلوب، فأصدر عام ٢٠٠٢ كتابين في الشعرية أولهما (شعرية السرد)، وثانيهما (تحولات الشعرية العربية).

استحق صلاح فضل أن يطلق عليه لقب (بارت العرب) [6]، وهو إذ يصل الليل بالنهار في خدمة النقد الأدبي يرجو ألا ينقطع تواصله بالكتابة النقدية، وأن تبقى في الصدارة من شواغله؛" لأنه يحتوي المناهج، ولكنه لحظة التعامل مع النصوص يهضمها جميعاً، ويتمثّل فيها العلمية والمصطلحية والإجرائية ليقدّم نصاً جديداً جميلاً فيه العلمية والرؤية والمتعة الجمالية، وهي المحاور التي تنتج كل نص نقدي مميز ". [7]

---

(1) صلاح فضل، النشأة الأولى لعلم الأسلوب، مرجع سابق، ١٩٨٤

(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. مرجع سابق .

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، منشورات عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢

(4) صلاح فضل، تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي، الأقلام، س ٢١، ع ١، ١٩٨٦

(5) صلاح فضل، إشكالية المنهج في النقد الحديث، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج ٥، ١٩٨٨

(6) سيد محمد السيد قطب، قراءات نقدية، فصل (صلاح فضل، بارت العرب) الشركة المصرية ١٩٩٩

(7) المرجع السابق، ص ٩٨

ثالثاً : محمد عبد المطلب

أخرج محمد عبد المطلب مقولات القدماء النقدية في البلاغة العربية من حيزٍ ضيق كانت فيه جاثمة في مصادر الكتب القديمة إلى تناول علمي جاد يطرح ضمن مقـولات النقد المعاصر، وقد تشكّل هذا التناول من خلال فرض الشرعية الحداثية على الـدرس البلاغي القديم، وإعادة إنتاجه في صياغة حضارية تنظر إلى القديم على أنه دعامة صالحة لهذا العصر.

وقد تطلّبت هذه المهمة من محمد عبد المطلب المضي في إحياء الدرس البلاغـي القديم الذي كان قد وصل إلى مرحلة التوصيف النظري (التقليدي) ليدرك به مرحلـة التوظيف الحضاري في الأدوات النقدية من خلال منهج نقـدي مـستحدث، وهـو الأسلوبية الذي يتلمس فيه المكّون البلاغي الجامع بين القديم والحديث.

ولمثل هذا الخطاب النقدي فرضيات توجب تمثّل مراحل الشعر العربي المتزامنـة، وهضم مكونات الدرس البلاغي القديم، ثم إمكانية رسم خطوط من التواصـل بـين المكونين التراثي والحداثي، وأتيح لمحمد عبد المطلب تبّصر أساسيات هذا الخطاب عندما أخذ على عاتقه قراءة جديدة للتراث البلاغي تقوم على تحذيرين هما:

أولاً: ألا تؤخذ البلاغة على عجلة من القراءة الأولى.

ثانياً: ألا تطرح مشوّهة عن وعي أو غير وعي. (1)

هذه الطاقة الشمولية التي سعى محمد عبد المطلب إلى توطيـدها بـين القـديم والحديث أشار إليها صراحة بما ينبئ عن منهجه النقدي، فيقول: " الحق أنه منذ اشتغالي بالدرس البلاغي القديم وأنا معنيٌّ بربطه بالدرس الأسلوبي الحديث، وهذا الربط أكدّ لي صلاحية البلاغة القديمة لأداء مهمة نقدية لا تقل أهمية عن الدراسة الأسلوبية مع بعض

(1) المرجع السابق، (فصل : محمد عبد المطلب، فارس البلاغة في سباق الأسلوبية) ص ١٣٢

الإجراءات التعديلية التي تعطي لأدوات البلاغة طاقة تحليلية قادرة على التعامل مع السطوح والأعماق " (1)

وعلى هذا المنهج انطلقت مؤلفات محمد عبد المطلب تلتزم خطة تضبط تصوراً شاملاً في التأليف يشمل النظرية البلاغية من جانب والتطبيق الأسلوبي الحداثي من جانب آخر، وكانت جهود محمد عبد المطلب في مجلة فصول تسير وفق هذه الخطة المنهجية، لا سيما ترسيخ الناقد معالم منهجه من خلال كثرة بحوثه المنشورة في المجلة، والتي أقام فيها بناء جامعاً تتحد فيه النظرية مع التطبيق.

ولعل محمد عبد المطلب صاحب أعلى رصيد بحثي في حقل الدراسات الأسلوبية الحديثة في مجلة فصول، يمّكن القارئ من التعرف على طبيعة منهجه من خلال بحوثه القصيرة التي هي طريق مباشر إلى بحوثه الطويلة، فهو في بحثه (التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، دراسة أسلوبية) (2) صّنف العناصر البلاغية التي ترد في قصائد المديح عند حافظ من منطلق جديد يساعد على تفهّم واستيعاب هذه القصائد كلاً شاملاً بتحليل يكشف لنا إمكانات اللغة التعبيرية والجمالية فيها، ويساعد على إظهار الوضع الذي اتخذه حافظ بالنسبة للمادة اللغوية التي أسلمتها له لغته.

ومن أجل تحقيق هذه الأغراض راقب الباحث تشكيل الجملة عند حافظ، واستخلص الخواص الجزئية المسيطرة عليها من خلال رصد خاصية التكرار النمطي عنده على المستوى الصوتي والمستوى الدلالي.

وتراه يستكنه ما كان مضمراً في النص الطللي، وقد أعاد قراءته محاولاً استكشاف الإمكانات التركيبية في شعر امرئ القيس (3) فيعاين بوضوح المنبهات الأسلوبية المضمرة في قصيدة امرئ القيس التي مطلعها :

---

(1) محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.ص ٧ (المقدمة)

(2) التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، مرجع سابق.

(3) الوقوف على الطلل، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، مرجع سابق.

ألا عِمْ صَبَاحَاً أيُّها الطَّلل البَالي وَهَلْ يَعمْنَ مَنْ كَانَ فِي العَصْرِ الخَالي

ويجعل الالتفات كأسلوب بلاغي، والتكرار، وحركة الأفعال وأبعادها الزمنية، منبهات أسلوبية تدعو إلى حركة الدلالة من وراء النظام الصياغي لها، كما استكشف الجانب الدلالي في معلقة (قفا نبك) منبهاً إلى (التجريد) بوصفه وسيلة أسلوبية تتمّم الطلل عن طريق فعل الأمر، وتستدعي من الشاعر الوقوف والتأمل، ثم البكاء حتى لكأنها أصبحت لازمة أسلوبية من لوازم امرئ القيس.

مثل هذا التوظيف للأدوات البلاغية في التعامل مع الخطاب الأدبي الحداثي عموماً والشعري خصوصاً يفتح طريقاً للناقد لمحاولات موسّعة يكشف فيها أهمية التواصل بين الرؤيتين البلاغية القديمة والأسلوبية الحديثة، فتراه يؤسس في كتابه (بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي) هذه المحاولات للتعامل مع النص الإبداعي، فيصف محاولته في الكتاب بقوله: " هذه المحاولة أظهرت إلى حد بعيد أن التعامل النقدي يمكن أن يستعين بأدوات تراثية، ويوظفها في تحليل الخطاب الشعري، والكشف عن نظامه الداخلي، ورصد علاقاته الظاهرة والخفية، فيتحاشى بذلك الوقوع في هوّة التغريب والألغاز، ويقترب من ذوق المتلقي من ناحية،ومن طبيعة شعر الحداثة من ناحية أخرى" (1)

وفي العدد الخاص الذي خصّصته مجلة فصول للأسلوبية في عددها الأول من مجلدها الخامس، يوفّق محمد عبد المطلب بين المناخ الفكري لعبد القاهر الجرجاني، والنتاج الثقافي لتشومسكي، وهذا في دراسته (النحو بين عبد القاهر وتشومسكي) يثبت فيها الباحث أن المنهج العقلي قادهما إلى اعتماد النحو التقعيدي أساساً لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة.

وفي بحثه (شاعرية الألوان عند امرئ القيس) (2) يدرك محمد عبد المطلب كيفية غرس امرئ القيس لألوانه في سياقات تعبيرية لها ارتباط برؤيته للعالم من حوله، كما

---

(1) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف ط ١،١٩٩٣، ص ١٠

(2) شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مرجع سابق.

يصوغ (مفهوم العلامة في التراث) [1] ليصل هذا المفهوم بعملية الكشف والبيان من خلال المزايا التركيبية، والدلالات اللفظية للمفهوم.

وعندما وجد محمد عبد المطلب أنه يمكن لمفهوم الأسلوب في الدرس العربي القديم أن يأخذ مفهوماً فنياً على نحو قريب مما هو عليه في الدراسات الحديثة، رصد (مفهوم الأسلوب في التراث) [2]جامعاً مفاهيم القدماء من مختلف الثقافات وشتى البقاع (الشام، مصر، المغرب) مظهراً مجال المقارنة بين المفاهيم لإبراز التميز والتفوق.

وتتجلى مجلة فصول بوصفها بيئة ثقافية تستقطب جهود محمد عبد المطلب عبر سنوات طويلة في الكشف عن طبيعة علاقة الناقد بالإرث الإبداعي القديم، وترسيخاً لمعالم هذا المنهج وقف محمد عبد المطلب على الجهد الإبداعي لشعراء الحداثة، وقد قارنه بالنسق اللغوي للشعر القديم، فكان بحث (ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة) [3] قراءة مستفيضة لجوانب إنتاج الدلالة في شعرنا المعاصر، وكيف أن هذه الدلالة تحركت في مساحة أوسع وصلت إلى حد التفجير عندما أظهر شعراء الحداثة موقفهم من المادة التي تسلموها ممن سبقهم.

هذا الإنتاج النقدي أفضى إلى تغيير في نمط المواجهة النقدية للخطاب الحداثي عند محمد عبد المطلب أصلح أن تتصف طبيعته بالمراوغة التي تؤثر (المناورة)، على معنى أنها لا تصل إلى المتلقي على نحو مباشر، فكان بحث (ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة) مرآة لأخرى أكبر تمتد لتستغرق ثلاثة أجيال درسها الناقد – على نحو مركّز – في كتابه (مناورات الشعرية). [4]

جيل الستينيات (محمد عفيفي مطر، فاروق شوشة، محمد إبراهيم أبو سنة، حسن فتح الباب)، وجيل السبعينيات (رفعت سلام، وليد منير، شعبان يوسف)، جيل

---

(1) مفهوم العلامة في التراث، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥

(2) مفهوم الأسلوب في التراث، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧

(3) ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، المجلد الثامن، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٩

(4) محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.

الثمانينيات (مهدي مصطفى، أحمد الشهاوي، أحمد تيمور)، وهو بهذا الكتاب يثبت ما ذهب إليه الدكتور يوسف حسن نوفل من أن منهج محمد عبد المطلب النقدي يقوم على دعامتين:

أولاً: المقدمة النظرية المحددة للمنهج.

ثانياً: القراءات، لتتسم كل قراءة بموضوع أسلوبي بين الشعراء. (1)

جعل محمد عبد المطلب من بعض كتبه محاولات لاستئناف النظر فيما نشره في الدوريات،ولا تقتصر محاولات إعادة النشر لأي بحث له على إثباته بنسخته الأولى، بل يعيد النظر في مضمونه بحيث يجعل من النشرة الأخيرة نسخة منقّحة لا تلغي موقفه الأول منها، وقد احتوى كتابه (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) ١٩٩٥، بحثاً كان قد نشره في مجلة فصول عام ١٩٨٤، وهو بعنوان (النحو بين عبد القاهر وتشومسكي)، لكن الباحث أعاد نشره بعنوان جديد اختزل فيه السابق بكلمة واحدة، وهي (النحو)، لكون (النحو) قضية جديدة يمكن قراءتها حداثياً عند عبد القاهر الجرجاني، كما زاد مقدمة جديدة غير مثبتة في النص الأول، وحذف بعض الكلمات والعبارات، وأفاض في عرض الأمثلة لتتناسب مع السياق الجديد.

هذا البحث كدراسته التاريخية (مفهوم الأسلوب في التراث) التي سبق أن نشرها قبل مجلة فصول في كتابه (البلاغة والأسلوبية) لعام ١٩٨٤، والذي عرض فيه البحث أول مرة مجزءاً ضمن بحثين الأول: (مفهوم الأسلوب في تراث المشارقة)، والثاني (مفهوم الأسلوب في تراث المغاربة)، ثم ضمّ هاتين الدراستين في دراسة واحدة هي التي نشرها في مجلة فصول.

(1) يوسف حسن نوفل، نقاد النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط ١، ١٩٩٧، ص ٧٥

وليس في بحوثه السالفة أو الراهنة تغيير في منهجية البحث وقواعده، إذ كل إنجازاته تلتزم طريقاً تنظيرياً وتطبيقياً يصل تراثنا القديم بقراءات جديدة تتكئ على أدوات أسلوبية.

وتفترق لغة محمد عبد المطلب عن لغة صلاح فضل، إذ إن لغة محمد عبد المطلب النقدية، تنصرف عن مغازلة المجاز، باعتبار أن المجاز مسكنه الطبيعي هو النص الإبداعي، ومهمة النص النقدي هي كشفه، لا الوقوع في شبكته، أما لغة صلاح فضل فتحلّق في فضاء المجاز، باعتبار أن علمية النقد يجب أن تمتزج بجماليات التعبير عما هو جميل، وبالتالي يستدرج القارئ إلى شَرَك تأويل الخطاب النقدي بما هو رسالة مشحونة بكثافة الإبداع. (1)

رابعاً : سعد مصلوح

لاقت دراسات سعد بن عبد العزيز مصلوح ذيوعاً واسعاً في مجال استيعاب مسائل العروض والقافية والمصطلح اللساني والإحصاء والصوتيات وقضايا الإيقاع الشعري، وقد تسلّح لمقاربتها بمعارف العصر وعلومه التي زجّت به في دراسة علوم أخر ذات ارتباط متجذر باللسانيات وأسسها، وقد نجح في إناطة الأحكام النقدية بما يسفر عنه التحليل المنضبط لمباني النصوص، فكان لإنجازاته شرف الريادة والتميز على غيرها من المحاولات النقدية الأخر التي أهّلته لأن يأخذ مكاناً هاماً في النقد الأدبي الحديث.

تمتاز جهود سعد مصلوح النقدية بالدقة، والعلمية، والميل نحو الاختصاص، لذلك تتداعى هذه الميزات معاً لتشكل أساساً فكرياً وثقافياً متبعاً في كل إنجازاته النقدية، كما تترابط هذه الميزات لتنتج لغة مصلوح النقدية التي أفادت من جماليات التعبير القرآني وصوره المعجزة، لا سيما مقدّمات كتبه التي يوضح فيها طبيعة منهجه العام، فتراه يفيد من بعض معاني القرآن الكريم، أو ينقل بعض الألفاظ بعينها، أو يطّعم أقواله بالحكم

(1) انظر: قراءات نقدية، مرجع سابق، ص ١٨٤

المأثورة، أو بالأقوال التي جرت مجرى المثل، ولهذا كله حضورٌ مماثل في كتبه وبحوثه العديدة .

وفي كل إنجازات سعد مصلوح النقدية منهجٌ ظاهرٌ يستثمر طرق معالجات علم الأسلوب للنصوص الإبداعية، لاسيما مقارباته الإحصائية للنصوص التي أدرك بها مكانة في هذا التفرع العلمي لا يدانيه أحد من المشتغلين فيه، كما أن لكل كتاب من كتب سعد مصلوح هماً خاصاً يشغل الباحث، ويسترعي منه طول نظر في موضوعاته ومفرداته، فلا يخرج الواحد إلى حيز الوجود قبل أن يَستدركَ ما فيه من مسائل تشمل عيوب الصياغة، وإيضاح المبهمات، وزوائد الفوائت، واستدراك النواقص، وجماليات الإخراج، وكذلك الحال ظاهرٌ في بحوثه المنثورة في الدوريات الشهرية، أو الفصلية، والتي آل بعضٌ منها إلى أن وجد له مكاناً في كتاب، أو تحوّل ليناسب حديثاً في مؤتمر علمي، أو أكاديمي .

لذا يمكن للقارئ المختص المتابع لإنجازات مصلوح النقدية أن يجد منهجه كامناً في :

١. ضبط المقاييس الأسلوبية التي جرى إعمالها في النصوص، وتعيين مصادرها،وتطويعها للنص الإبداعي العربي.
٢. استثمار المعالجة الإحصائية في تشخيص الأساليب .

ولا تخلو أي دراسة لسعد مصلوح من عرضٍ نظري مستفيض لبيان ممارسة الأسلوب وإجراءاته المنهجية، يحيل فيها ضبط المقاييس الأسلوبية إلى مقولات تطبيقية عربية قديمة أو معاصرة، تساعده في حل مشكلات نقدية مبهمة .

وقد يجمع هذا العرض عند سعد مصلوح خليطاً من علم الأسلوب وعلوم أخر يرى أن لها ارتباطاً وثيقاً بالنقد الأسلوبي، وتساهم في تذليل صعاب النص، وتطويع مكامنه للقارئ، ومن هذه العلوم حقائق الفيزياء، والتشريح، ووظائف الأعضاء مما يمت إلى اللسانيات عامة والصوتيات خاصة بأوثق الأسباب، وعلوم الطب والجبر والإحصاء

وغير ذلك، وقد أفاد مصلوح من علاقة هذه العلوم بالأسلوبية وباللسانيات خاصة كتابه دراسة السمع والكلام . [1]

وينشغل نقد سعد مصلوح بتوظيف بعض مجالات علماء الغـرب في نظريـاتهم النقدية مثل نظرية (يول)، وقد أفاد منها في تحقيق نسبة النص إلى المؤلف (٢) مهتماً بنقد الجزئيات كما الكليات تماماً، فلا يفوته نقد الجمل القصيرة، أو حتى الكلمات المنفردة، إذ يقيم تعادلاً بين القضايا الجامعة والدلالات الصادرة من الجمل الخفية بين الأسـطر، وفي هذا إحاطة شاملة بالمادة المدروسة. وقد قدّر لهذه الدراسة أن تجد مجالاً أوسع مـن الانتشار والاهتمام، إذ أعاد الباحث نشرها في كتابه (في النص الأدبي: دراسة أسـلوبية إحصائية).

وكتابة البحوث القصيرة هو النمط الغالب على إنتاج سعد مصلوح، فأكثر كتبه تابعة لما كتبه في الدوريات، ويهدف من إعادة طرحها توسيع نطاق نشرها من جديد، لا التغيير في منهجيتها، أو العدول عن آرائها أو نتائجها، إذ أعاد في كتابه (في البلاغـة العربية والأسلوبيات اللسانية) بحثه في مجلة فصول الذي لاقى نصيباً من التحليل والتعليق على أكثر من صعيد في هذه الدراسة (نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قـصيدة جاهلية)، وقد شفعه بزيادة في المحتوى التنظيري ليجعل منه نظرة مستأنفة وجديـدة في شعر المرقش .

ويمكن ملاحظة الاهتمام بحرفيات النصوص عند مصلوح في دراسـة أسـلوب يسهل إدراكه في نقده، وهو (أسلوب الرد) الذي يصل (في بعض الأحيان) إلى الهجوم المباشر، يدين فيه الأطراف الأخر قصور نظرهم في الإحاطة بالقضية، أو (قد) يركن إلى نواياهم المضمرة سواء الملموسة في المادة أو غير الملموسة، ويأخذ على أسلوبهم السطحية

---

(1) انظر: سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، عـالم الكتب، ط ١، ٢٠٠٠

(٢) تحقيق نسبة النص إلى المؤلف، دراسة أسلوبية وإحصائية في الثابت والمنسوب مـن شـعر شوقي، مرجع سابق .

والسذاجة أو الغرور، أو تعمد التغميض لتغييب المعنى، لكنه يقيم حواراً مقنعاً بين الأطراف، لا يلجأ فيه إلى أي لفظ نابٍ يخل بمكانتهم العلمية.

وإذا كانت هذه الدراسة قد ألمحت في متنها رداً لسعد مصلوح على صلاح فضل في (المصادرة على المطلوب)، فإنها توجز مثلاً آخر لمثل هذا النمط كدراسة (في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل)[1]، وهي الدراسة التي يجيء عنوانها مقتبساً من عنوان دراسة لكمال أبو ديب (في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل،مع مقدمة في علم الإيقاع المقارن)، وفيها يورد سعد مصلوح جانباً من المواطئة الخفية بين كمال أبو ديب وأدونيس، وكيف يثني كل منهما على صاحبه بما يدعو إلى الدهشة والذهول، ثم يذكر جانباً من تطوير الشكل العروضي للأوزان العربية كما طرحها أبو ديب، مفنداً مثل هذا التطوير، وناعياً على أبي ديب الحدة الظاهرة في معاملة من يخالفهم في الرأي، كمخالفته نازك الملائكة، وتجاهله المقصود لعمل (فايل) في مسائل مواقع النبر، حتى يصفو له الجو ويستقر قصب السبق بين يديه،وقد تحقق له ذلك عن طريق ما يمكن أن يسمى (غسيل المخ) وسيلة لإثبات نظريته والتمكين لها في عقل القارئ.

وكان على سعد مصلوح أن يعيد حق (فايل) له، فأخذ يكشف نوايا أبي ديب في الإصرار على ضرورة تجاهل عمل (فايل)، وكيف أنه حرّف كلاماً لفايل من بعض مواضعه في أمثلة كثيرة، ثم ختم دراسته بجملة التلفيقات المباشرة التي ساقها أبو ديب على (فايل) دون علة صحيحة أو منطق صائب .

يقيم سعد مصلوح طرحه النقدي على التعادل بين (نقد النص إزاء نقد الشخص)، فكلما تعادلت هاتان الكفتان سما نقد سعد مصلوح إلى المهمة التي وجد من أجلها، وهي إجلاء حقيقة ما ينطوي عليه النص، وكلما طاش نقد الشخص ليحط نقد النص،

---

(1) سعد مصلوح، في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثاني، ١٩٨٦

كان كمن حاول أن يظهر بثوب المحامي الذي يترافع ويتجادل، وهو الذي أخذ على أبي ديب هذا المأخذ .[1]

والحق، إن مصلوحاً حريصٌ على إقامة توازٍ بين النقدين، لا يكون النقد في نظره مداهنة للآخرين، أو محاباة لهم، بل يقف شاهداً موضوعياً على إنجازات المعاصرين، وكاشفاً بخبرته النقدية مصادر الوسائل الخفية وما تنوء به من أخطار جسيمة على النقد والنقاد.

لا أدل على هذا الحرص عند مصلوح من أن الاهتمام بكتاب كمال أبو ديب وما يشمل من قضايا تتعلق بمسائل مواقع النبر امتد – بعد مرور عددين في مجلة فصول – ليعاد قراءته من جديد بلغة أخف حدة تحاور المنطق والعقل، فكان بحث (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي) [2] استمراراً لكشف جوانب القصور في المنطق الداخلي للاستدلال عند أبو ديب، يؤكد مصلوح موقفه الثابت إزاء قضية النبر " إن النبر لا يمكن أن يشكل نظاماً أساسياً للإيقاع الشعري العربي [3] لكنه – هذه المرة – يكشف الاضطراب الذي وقع فيه تحليل أبي ديب عند تطبيقه لقواعد إبراهيم أنيس في كتابه الشهير (موسيقى الشعر) جاعلاً من هذا البحث توضيحاً لتفسيرات أبي ديب مقولات أنيس أولاً، ثم حقيقة آراء أنيس نفسه في مسائل النبر ومراميه اللغوية ثانياً وأخيراً.

وقد أتيح لسعد مصلوح أن يقرن الجانب التنظيري والتطبيقي معاً في تآليف نقدية قصد فيها تقويم عدول الباحثين عن المنهج القويم، والتصدي للعقبات التي تعوق طريقهم في مجال النقد، وقد تحقق له ذلك عن طريق اختبار عدد كافٍ من النصوص حتى لا يكابد الواحد منهم عناء الغموض ومشقة التغريب، وتظهر هٰذه الأهداف

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٢٠٤

(2) سعد مصلوح، المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الرابع،١٩٨٦

(3) المرجع السابق، ص ١٩٤

شاخصة في معظم إنجازات سعد مصلوح النقدية بحيث لا يجعل همه التوجه إلى طائفة القراء العاديين فحسب بل يخاطب عموم الباحثين والقراء ويتواصل معهم.

ويعد كتابه (الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية) [1] أهم الكتب التي عملت لتحقيق هذه الأهداف، فتحدّد فيه علمية المنهج وانضباط الوسائل خاصة ما يتعلق بالجانب الإحصائي (التنظيري والتطبيقي معاً)، وقد رسم الباحث خط الدراسة وغرضها في أنها سائرة نحو معالجة قصور الباحثين في التعامل مع الإحصاء في الأدب.(٢)

وتدفع هذه الأهداف سعد مصلوح إلى متابعة دؤوبة في مجال التنظير الإحصائي وهي فهم أفضل لقضية الإحصاء الأسلوبي من خلال حل مشكلات نقدية بوسائل تطبيقية منضبطة، فيجيء كتاب (في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية) [٣] ليحقق هذه الغاية، ويبين كيفية تطويع المقولات النظرية والاستدلال عليها بالأمثلة الدالة على صحة استخدامها ودقة توظيفها، وهو كتاب يقطف فيه سعد مصلوح ثمار ما أنتج في سنوات متقاربة حيناً ومتباعدة حيناً آخر، إذ يحوي بحوثاً في علم الأسلوب سبق نشرها في دوريات متخصصة، فعمل الباحث على ضمها بين دفتي كتاب ليوحّد ما فيها من سلك جامع بينها، ويزيد عليها ما استحدثه من زيادات غير منبتّة العلائق بالنشأة الأولى.

إلى هنا، يمضي سعد مصلوح في البحث عما هو جديد في علم الأسلوب، غير مؤمن بعرض مبتور يبنى على اللعب بالكلمات، ويخل بقواعد النظرية، ولكن غايته تفعيل الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في الدلالة على مكامن النص لغوياً ولسانياً وإحصائياً. (٤)

---

(1) سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، الطبعة الثالثة .

(٢) يراجع هدف الكتاب ص ٢١ ، ٢٢

(٣) سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢، يراجع هدف الكتاب ص ١١

(4) نترك أمر التعليق المفصّل على منهج سعد مصلوح النقدي ولغته النقدية إلى فرصة تسنح في الفصل الثالث إن شاء الله، ويكفي أن يشار هنا إلى تفوقه في إقامة نوع من التواصل المعرفي بين القارئ وعلم الأسلوب، أهّله إلى ذلك قدرته العجيبة على حوك الكلام وتصريف العبارة، وحمل

خامساً : محمد الهادي الطرابلسي

النصُ النقدي عند محمد الهادي الطرابلسي نصٌ تتجلى فيه الإبداعية من جهة، والذاتية من جهة أخرى، وليس مردُ الإبداعية تفرده بخصوصية منهجية تدل على أسلوبه في الكتابة النقدية فحسب، ولكن إبداع النص عند الطرابلسي ماثلٌ في نزعته إلى الشمولية، ونزوحه إلى البحث عن الجديد، أما الذاتية فهي جزءٌ من أسلوبه تجعل منه جريئاً في مباشرة النصوص، وبارعاً في اختيار الموضوعات .

وكان الدرس الأسلوبي من مشاغل الطرابلسي، فقد رَفدَ المكتبة النقدية بكتب مستقلة ومباحث قصيرة، ضمّ فيها منهجية الدراسة الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً، وكانت مجلة مركز الدراسات التابعة للجامعة التونسية محضناً أكاديمياً حوى أهم دراساته النقدية في العلوم اللغوية، وبالأخص علم الأسلوب، إضافة إلى توسّعه بالنشر في جهات مختصة مكّنت لإنجازاته تطوافاً أوسع، وقراءة أشمل، حتى حقق الفكر النقدي للطرابلسي مكانة هامة أهّلته لأن يكون واحداً من أهم الأصوات النقدية في الوطن العربي.

يؤمن الطرابلسي بضرورة يعدها منهجية في مباحثه تقتضي أن يتدرج من إنشاء التنظير ليقطف ثمار التطبيق، وقد قدّر له أن يعيد تصنيف النظرية الأسلوبية في نصوص تطبيقية عندما حاول البحث في (خصائص الأسلوب في الشوقيات) [1]، وهي محاولة

= النصوص على أحسن محاملها الممكنة، وقد قُدّر له بعد ذلك أن يفتح باباً للغة (الحجاج العلمي) قائمة على توقير أهل العلم، والتماس العذر وإقالة العثرة، دون تزكية نفس أو إعجاب بالرأي. وتبقى بحوثه الكثيرة – سواء رسالته للدكتوراه (الأسس الصوتية الفيزيقية للقافية العربية) والتي وضعت البذرة الأولى لدراسته في مجلة معهد اللغة العربية (اقرأ) جامعة أم القرى (التناسب الزمني بين الحركات القصيرة والطويلة دراسة صوتية معملية في القافية العربية)، أو في دراسته (في التشخيص الأسلوبي للاستعارة، تطبيق على أشعار البارودي وشوقي والشابي (الفكر تونس ١٩٨٤) – كلها دراسات تزيد موقف سعد مصلوح النقدي جلاء ووضوحاً، وتدفع بمؤلفها إلى أن يشغل مكان الصدارة وناصية النقد .

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١

فريدة لم يسبقه إليها سابق في شعر شوقي تجمع بين الصفتين اللتين اتصف بهما الطرابلسي، وهما (الإبداعية والذاتية) في قالب محكم وشمولي معاً.

هذا الكتاب مشروع تقييمي يهدف إلى دراسة الاستعمالات اللغوية عند شوقي في ثلاثة أقسام الأول: أساليب مستويات الكلام، والثاني أساليب هياكل الكلام، وأخيراً أساليب أقسام الكلام، وقد شكّلت هذه الأساليب البناء التعبيري عند شوقي.

على صعيد أساليب مستويات الكلام، رَصدَ الباحث بعض ألوان الأداء البلاغي في الشوقيات، وما ينتج عنها من دلالات، فكان التقابل والتكرار والجناس والتقطيع والتصريع، فضلاً عن المظاهر الموسيقية كالقافية الداخلية والعامة، وما سمّاه البلاغيون (رد الأعجاز على الصدور)، كلها أساليب أفاد منها الباحث في مجال (البديعيات)، وقد أدّت بدورها في تشكيل أسلوب شوقي، وطريقته في النظم .[1]

اتجهت نية الطرابلسي نحو (ابتكار) مسميات جديدة للمظاهر البلاغية المعروفة، فدرس ظاهرة (رد الأعجاز على الصدور) تحت اسم (موسيقى المقاطع والمطالع)، ودرس الصورة عند شوقي باسم مستحدث أيضاً، وهو (مستوى المرئيات)، وما يندرج تحت الترديد أعطى له اسم (استصحاب أصول الدال وأصول المدلول) .[2]

كما ضبط مصادر الصور التشبيهية عند شوقي، فكانت في نطاقين (المصادر التجريبية، والمصادر الثقافية)، ومن المصادر التجريبية صور الطبيعة المتحركة والجامدة وصور الحيوانات الأهلية، وكذلك الحشرات والزواحف، والإنسان كلوحة متكاملة تعطي للصورة صفة التشخيص، وعلى صعيد المصادر الثقافية، يندرج تحتها ثلاث شعب، (الآداب) وتقتصر على الأدب العربي، و(علوم الدين)، و(العلوم الإنسانية)، وتقتصر على التاريخ.[3]

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٥٢ – ٥٩ ، ٩٧

(2) انظر: المرجع السابق، ص ٦٠

(3) انظر: المرجع السابق، ١٦٩ – ١٩٤

أما التراكيب فقد وقف الباحث مع ما يتصل بها من مقتضيات كالتقديم والتأخير، والاعتراض والزيادة، والحذف والثقل، والتعابير بأنواعها (الجاهزة المشتركة، والجاهزة الخاصة، والطرافة، والحكمة)، ويتصل بها أيضاً الأساليب الإنشائية، كاعتماد شوقي على الإنشاء الطلبي دون أسلوب (التمني).

ويعالج القسم الثالث أساليب أقسام الكلام، وقد انصرفت عناية المؤلف إلى دراسة الأقسام الثلاثة للكلام الاسم والفعل والحرف من خلال الوقوف على خواص تعبيرية تميز أسلوب شوقي، مثل خاصية (التنكير والتعريف)، والإكثار من الأعلام التي تزخر بها الشوقيات، وورود الضمير عائداً على لاحق، وغير ذلك مما يضيق المجال لذكره هنا .[1]

ومع ولادة مجلة فصول صوّر الطرابلسي مباشرة الأدب من خلال الأسلوبية المقارنة، وهي الأسلوبية التي لم يجد الباحث مثيلاً لها من دراسات تطبيقية غربية أو عربية، إضافة إلى أن هذه الدراسة هي الوحيدة في مجلة فصول التي تتخذ هذا التفرع من الأسلوبية منهجاً لها، وفيها أيضاً عودة لقراءة شوقي قراءة جديدة، نقترب من خلالها لنتلمّس شاعرية شوقي، وبالأخص جانب المعارضات في شعره، لذلك يعد بحثه (شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة) [2] رابطاً وثيقاً بين النصوص المتشابهة من خلال زاوية مقارنية، وقد عرّف هذه الزاوية بقوله: " الأسلوبية المقارنة تعني المقارنة بين الأساليب المحلية لنتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية. " [3]

---

(1) انظر : المرجع السابق،ص ٣٧٧ - ٤٠٩

(2) محمد الهادي الطرابلسي، شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢

(3) المرجع السابق، ص ٨٧

وجد الطرابلس أن خير الضروب التي يظهر فيها معالم الازدواج ماثلٌ فيما يسمى (المعارضة)، ولذا كانت معارضة شوقي لقصيدة البوصيري مثلاً متاحاً لإطار التطبيق على مستوى الأسلوبية المقارنية، وقد عرض الباحث نتائج المفارقات بين الأطروحتين الشعريتين مبيناً رؤية كل من الشاعرين لرسول الله صلى الله عليه وسلم، على الرغم أن قصيدة شوقي تحاكي قصيدة البوصيري في أسلوبها ومضمونها، وقد جعل الباحث من هذه المفارقات الأولية خطوة نحو صلب البحث الذي اتخذ أسلوبي المطابقة والمقابلة مفتاحين للتمييز بين الأطروحتين، فقطعة البوصيري أساسها المطابقة، وظهر ذلك في عدة مستويات، في مستوى البيت كاملاً، حيث عمد الشاعر إلى إيراد المعنى في بعض الأبيات يطابق معنى البيت الذي يسبقه، كالذي حصل في البيتين:

كَلّهَمْ مِنْ رَسول الله مُلْتَمِسٌ	غَرْفاً مِنَ البَحْرِ أوْ رَشْفاً مِنَ الديم
وَوَاقِفونَ لَدَيه عِنْدَ حَدّهم	مِنْ نُقْطَةَ العِلْمِ أوْ مِنْ شَكْلَة الحكَم

وتظهر المطابقة كذلك في مستوى الشطر أيضاً، حيث حرص البوصيري على المطابقة بين العجز والصدر على صعيد الدلالة في الأبيات(٣٨،٤٢،٤٣،٤٤) فأعجاز هذه الأبيات تردد معاني صدورها، فمن إثبات الشيء إلى نفي ضده (٣٨،٤٢)، أو من إثبات المجرد إلى التأكيد (٤٤)، ومن النهي إلى الأمر (٤٣).

وتظهر المطابقة في مستوى العبارات والمفردات، وأكثر ما كان ذلك في مقام المقطع من الأبيات، وتمثّل ذلك في عبارات الترديد التالية: (في علم/ولا كرم– غرفاً من البحر/أو رشفاً من الديم — من نقطة العلم /أو من شكلة الحكم)، أما قطعة شوقي فأساسها المقابلة، وقد ظهر ذلك في ثلاثة أبيات رئيسية:

أولاً: دور المقارنة التفاضلية بين محمد وعيسى، وبين الإسلام والمسيحية

أخُوكَ عيسَى دَعَا مَيتاً فَقَامَ لَه	وَأنْتَ أحْيَيْتَ أجْيالاً مِنَ الرمَم

ثانياً: إبراز التناقض الذي في صلب المسيحية نفسها،فقد بيّنه بقوله :

لا حُمَاة لَهَا هبّوا لِنُصْرَتِهَا	بِالسَيْفِ مَا انْتَفَعَت بِالرِفْقِ والرَحِم

ثالثاً: إبراز التكامل في صلب الإسلام بإثبات تعاقب السيف والقلم في سياسة الجهاد في سبيل الله (فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم)، وخضوعها لترتيب تكون الأولوية فيه للقلم، وبرّر ضرورة اللجوء إلى السيف بالحكمة التالية:

والشرُّ إنْ تَلْقَه ضقْتَ بِهِ ذَرْعَاً وَإنْ تَلْقَه بِالشرِ يَنحسم [1]

وقد أتيح لمحمد الهادي الطرابلسي أواخر الثمانينيات أن يجمع ما تفرق له من بعض مباحثه في الدوريات في كتاب واحد سمّاه (بحوثٌ في النص الأدبي) [2] جمع فيه ثماني دراسات متباينة في مكان وزمان النشأة الأولى، فكان لهذه الدراسات المختلفة في الغرض والمضمون ميزة تمكّن القارئ من التعرف على منهجية الطرابلسي النقدية، ومدى تواصله مع علم الأسلوب تنظيراً وتطبيقاً.

وحينما نشر الطرابلسي بحثه التاريخي (مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب) ١٩٧٨ [3] وهو البحث الشمولي الذي ضمّ فيه آراء العلماء القدماء والمحدثين في علم الأسلوب، أدرك أن حد الأسلوب منوط بالوقوف على مشكل تعريف الأسلوب، وقد ناقش آراء عبد القاهر الجرجاني وعلي عبد العزيز الجرجاني التي تنطلق من صعوبة التنظير لعلم الأسلوب.

ولم يهم الطرابلسي عرض الآراء حسب تدرجها التاريخي كما فعل المسدي في كتابه الأسلوب والأسلوبية، ولعله يرمي من ذلك إلى أن المفهومات الكثيرة لعلم الأسلوب أصبحت مشتركة بين الجميع، إلى الحد الذي أصبح لبعض الباحثين أكثر من تعريف واحد للأسلوب، ولعدم ثبوت رؤية واضحة في التعامل مع القضية لم يكن

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٩٤

(2) محمد الهادي الطرابلسي، بحوثٌ في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٨

(3) محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب، ضمن قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات، تونس ١٩٧٨. اعتمدت في توثيق الصفحات لهذا البحث والذي يليه على النسخة التي نشرها مصطفى الجويني في كتابه (المعاني، علم الأسلوب)، وقد عرض للبحثين بنصهما الحرفي لكونهما نموذجين من الدرس الأسلوبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦

للتاريخية جدوى منهجية في العرض، ولذلك عرض الباحث الأسلوب مفهوماً دون المصطلح، راجعاً إلى ما نعدّه أول كتب أصول الأدب، وهو (البيان والتبيين) للجاحظ،وأصلّ لمفهوم الأسلوب من حيث مصدره أي (النظم)،واستعرض آراء المفكرين في الأسلوب من حيث (الاشتراك والخصوصية). [1]

ويأتي هذا البحث متفوقاً على غيره من البحوث التي عالجت مشكل التعريف، وذلك من حيث طرح القضية من كل زواياها المتاحة، ويجدر التنبيه إلى مكانة هذه الدراسة في تتبع ما أمكن من تراث العرب قديماً وحديثاً، وإذا كان الأسلوبيون اليوم أبعد عن وضع تعريف نهائي لعلم الأسلوب، فإن هذه الدراسة بذرة صالحة للتعرف على أهم قضية منهجية في هذا العلم، وقد حثّ هذا الإنجاز الطرابلسي على أن يمضي حثيثاً ليحيط بمنهجية الدراسة الأسلوبية، ويجوب مسالكها التنظيرية، ومعالجاتها التطبيقية، وأتيح له ذلك حينما نشر له مركز الدراسات في الجامعة التونسية بحثه (في منهجية الدراسة الأسلوبية). [2]

وقف الباحث على جملة من القضايا جعل أولها الوظيفية، وانتهى إلى نقطتين الأولى: هي أن الثقافة اللغوية الأدبية الذوقية أي الممزوجة تعين على ما نسميه بوظيفية الظاهرة اللغوية، وعلى تحديد وظيفية الظاهرة اللغوية يتوقف المنهج السليم في الدراسة الأسلوبية أولاً.

أما الثانية: فإن الثقافة الممزوجة هي التي تمكّن من التعرف إلى الانطباعات النفسية (...) ويتوقف المنهج السليم في الدراسة الأسلوبية على تحديد ما نسميه بوظيفية الانطباعات الذاتية التي لها علقة بالأسس الجمالية. [3]

---

(1) انظر: المرجع السابق، ١٩٦

(2) انظر: محمد الهادي الطرابلسي، في منهجية الدراسة الأسلوبية، أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية، مركز الدراسات، تونس، ديسمبر، ١٩٧٨، نشر ١٩٨١

(3) انظر: المرجع السابق، ص ٢٤٣ - ٢٤٦

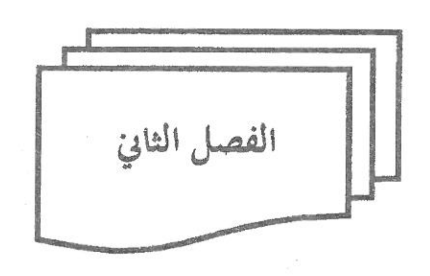
ومن جملة القضايا التي وقف الباحث عندها (الصلاحية)، فليس كل ما يرتسم في النفس من انطباعات حول النص في خصوص قيمته الجمالية من المظاهر الأسلوبية الواضحة ما يفسرّها ويخرجها من باب الارتسامات الذاتية إلى باب التحقيقات العلمية.

وثالث القضايا التي وقف الباحث عندها (الموضوعية)، وسبيل الموضوعية في علم الأسلوب لا يتأتى من العلمية المطلقة في المنهج، ولا من التجرد الكامل في الأحكام الذوقية عند الدراس، ومآل الموضوعية في الدراسة الأسلوبية نسبية، ويستعان بالإحصاء لاتقاء خطر الاعتباطية، وقد عدّه الباحث طريقة في العمل لا يستغني عنها أي علم، ولكن يجب الإقرار بأنه ليس مأمون العواقب دائماً.

هذه دراسات منتقاة من سجل حافل بالإنجازات النقدية للطرابلسي، وقد اختيرت بعناية لما في كل واحد منها من موقف خاص في التعامل مع النصوص الإبداعية، إضافة إلى أن هناك بواعث جمّة تقربنا من النص النقدي للطرابلسي، أهمها ابتعاده عن التكلف في استعمالات اللغة، وهذا شأن المشتغل بالأسلوب حقاً، إذ إن علمية النقد أساس وضوح التحليل النقدي لديه، لا السير به في مسالك معقدة لا يكاد يُخرج منها بطائل، واعتقاده كذلك بضرورة أساسها أن فهم التنظير لا يكون إلا من خلال التطبيق، إضافة إلى تفرده في اختيار موضوعات غير مطروقة تدفع برأيه أن يكون معتمداً أو مقبولاً عند أهل الأدب.

وتوازي مؤلفات الطرابلسي في الدوريات ما نشره في كتبه من حيث الجودة، فأساس منهجه الإحاطة بالقضية من كل أطرافها، وأهم التحولات التنظيرية في نتاجه ظاهرة في التزامه بالقواعد التنظيرية الملائمة وطبيعة شعرنا العربي، وتوجّهه إلى النصوص التطبيقية (القديمة أو الحديثة) المناسبة للتحليل الأسلوبي الحديث، وإعفاء القارئ من أسماء الغربيين وتنظيراتهم المكثفة، مع الحرص على الجانب التأصيلي في علم الأسلوب حتى يقف القارئ على أصول هذا العلم ومراحل نموه، وقد ضمّن ما نشره في الدوريات كتبه لتلقى مزيداً من الذيوع والانتشار على أكثر من صعيد.

في هذا كله يمكن لنا قراءة الطرابلسي حسب تدرج زمني محدّد، فرضته ثقافته المتولدة منذ أواخر السبعينيات، واستمرت في نمو واطراد – مما يمكن دركه – في كل إنجازاته النقدية، بحيث يمكن أن تلمح أسلوباً متجدداً وعميقاً مع كل دراسة يصدرها الطرابلسي لنا.



الدرس الأسلوبي في مجلة فصول قراءة في قواعد التطبيق

المبحث الأول: الأسلوبية التطبيقية في نصوص كاملة أو مجزأة

المبحث الثاني: أدبيات غموض النص النقدي

المبحث الثالث: الاستطراد في النص النقدي

الأسلوبية التطبيقية في نصوص كاملة أو مجزأة

إن ما يلوح في ساحتنا النقدية العربية فيه عزوفٌ حاد عن أي اختيار تطبيقي، بحيث اتسعت إجراءات التنظير وقوانينه لتشمل أقوالاً مشتركة غاب أصحابها في حالة خلط شديد، فضلاً عما أصاب بعض النصوص النقدية من جفافٍ مستمر جراء التعامل مع صيغ نقدية جاهزة، لا تعتمد على عينات نصية البتة.

وتأتي مجلة فصول لتؤسس ألواناً شتى من المعالجات النصية ضمن اتجاهات أسلوبية متعددة، فقامت بإجراء تحاليل أسلوبية ذات محكات تطبيقية متنوعة، تبدأ من التطبيق على نصوص شعرية كاملة، وتنتهي في الاستشهاد بمقطوعات منفصلة ومختارة من إنتاج الشاعر، وهي تتفرع بدورها إلى أكثر من إجراء في العرض حسب رؤية الناقد وغرضه المباشر، فتظهر مقطوعات مكونة من أبيات كثيرة، ومنها ما لا يتجاوز ثلاثة أبيات، ومنها أيضاً استشهاد ببيت شعري واحد على كل ناحية تنظيرية في النص، وبعضها يختصر عناء التطبيق بالاكتفاء بذكر الكلمة الدالة، أو المرادة من البيت الشعري، إضافة إلى دراسات أهملت التطبيق تماماً على الرغم من أن أساسها في التحليل هو الحديث عن نص تطبيقي غائب عنها تماماً.

وهذا الإجراء الأخير يدعو إلى التنبيه على العلاقة بين ما سبق ذكره من وجود اتفاق بين المنهج الأسلوبي المداري وبعض معطيات الاتجاه الإحصائي البسيطة من خلال اختصار بعض النقاد ذكر الملاحظ المتكررة، أو الشواهد المرادة، كأن يقول: (تكررت الظاهرة ١٠٠ مرة مثلاً) دون ذكر واحدة منها على الأقل، مما يجدر التنبيه على أن علمية المنهج الإحصائي ذات التعامل الرقمي البسيط تدعو إلى انقطاع الترابط بين القارئ والمحتوى التطبيقي جراء غياب هذا المحتوى في التناول النقدي والتحليلي.

وقد رأى أولريش بيوشل أن أي نص مهما يكن نوعه يتمحور حول مجموعة من القضايا والمسائل الأسلوبية من أهمها.

١. كشف العناصر الأسلوبية المتميزة وإبرازها .

٢. وصف ما بين تلك العناصر من علاقات ارتباط .

٣. وصف البناء الأسلوبي للنص بكامله .

٤. شرح وظائف الأدوات الأسلوبية في هذا النص .[1]

وقد حازت الدراسات ذات النصوص الكاملة نصيباً ملحوظاً من الانفتاح على الاستخدامات اللغوية والأسلوبية، ويمكن تلمّس ذلك في دراسات عديدة منها دراسة محمود الربيعي (توازن البناء في شعر شوقي)، وفيها تطبيق على قصيدة شوقي التي بناها على طريقته الخاصة، موظفاً فيها مهارته وخبرته في التعبير والتركيب، وقد أتاح له عرض النص الكامل لقصيدة (لبنان) بيان أوجهه المتعددة من خلال الوقوف على الناحية الصوتية المتمثلة في الحرف المتشدد (السّحر) من البيت الأول، بالإضافة إلى حركتي التماثل والتضاد، وفيهما إحساس بالقيم المعبّر عنها في القصيدة، وهي قيم فاعلة ذات طبيعة تصويرية انعكست على لغة الربيعي النقدية.

وأتاح له عرض النص الكامل أيضاً تتبع أسلوب الإيهام وتحولاته في القصيدة، وذلك في مواضع كثيرة فيها، حتى عدّ ذلك أسلوباً من أساليب شوقي، فوصف المرآة الجميلة على أنها(مها)، ووصل (الكحل) (بالسواد)، ثم تحول الإيهام السائد في القصيدة من الأسلوب (الوصفي التقريري) إلى أسلوب (القصص الخالص)، كل ذلك يكتسب معناه في ضوء حقيقة واقعة، هي أن شوقي شاعر ذو رؤية (كلاسيكية جديدة) [2]

وإذا كانت الفرص سانحة لتقليب النص على وجوه متعددة منها الصوتية ومنها التركيبية عند الربيعي، فإن الإحاطة بالإيجاز تقتضي الانتقال إلى مجال تطبيقي أوسع عند فريال جبوري غزول في بحثها التي تناولت فيه بالتطبيق قصيدة (قراءة) لمحمد عفيفي مطر[3]، وقد أدرجتها بنصها الكامل، غير أنها زادت على محاولة الدكتور الربيعي ظواهر تعبيرية عديدة تمتزج فيها البلاغة مع استحضار التناص، وما يستدعيه من معانٍ ودلالات، و(اللازمة) في نص مطر تقوم على لم القصيدة من خلال تكرار منظم، والتلويح الصوفي

---

(1) أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، مرجع سابق، ص ١٥٥

(2) انظر: محمود الربيعي ،توازن البناء في شعر شوقي ،مرجع سابق،ص٧٢-٧٣

(3) فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مرجع سابق .

يدخل السرد في مناخ شبقي – على حد تعبيرها – تنتظم فيه عملية التسلسل السردي في القصيدة، وذلك من خلال استخدام بعض المفردات التي تستدعي تداعيات شبقية واضحة .

١. تلبسُ الشمسُ قميصَ الدم.

٢. اشتهاءٌ بللته رغوةُ المَاء.

وأخيراً الانتقال إلى جو الذكورة بعد أن كان المقطع الثاني يشع أنوثة.

المحاريث (سطر ١٠)

الثعابين (سطر ١١)

الثيران (سطر ١٣)

وتجمع هذه الكلمات الثلاث الثاء صوتياً، والجمع صيغة، والمذكر جنساً، والذكورة مدلولاً،فلكل من الثور والثعبان رمز شائع للذكورة، كما أن المحراث يرتبط أيضاً بفكرة الذكورة في أعمال مطر.[1]

وانفتح التحليل النقدي لنص القصيدة الكامل على قراءة جديدة لعنوان القصيدة (قراءة) تفيد من التناص القرآني، فكلمة (قراءة) غنية بالمفردات والمعاني، ومرتبطة بلغة القرآن الكريم ارتباطات متعددة ومتضافرة، وتستخدم القصيدة معراج الرسول – عليه السلام – في تفاصيل بنائها... فالمهرة في القصيدة مناظرة للبراق في المعراج، والصور الفردوسية في القصيدة توحي بالآيات التي تعكس النعيم في القرآن الكريم .[2]

ويقف التحليل النقدي للنص الكامل على وظيفة التوليد الاستعاري في القصيدة، انطلاقاً من كونه يشكّل في شعر عفيفي مطر مخزون الذاكرة وزاد التذكر، فتجد الشاعر يستخدم الشمس بوصفها رمزاً إشراقياً لها تداعيات شبقية حسية في قوله: (تلبس الشمس

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ١٨٣

(2) انظر: المرجع السابق، ١٨٠

قميص الدم، في ركبتها جرح بعرض الريح)، أو في قوله مصوراً النساء في ذهابهم إلى النهر لجلب الماء: (يبكين بكاء طازج الدفء). [1]

ضمن هذا الإطار التطبيقي يمكن ملاحظة التوسع نحو مزيد من الظواهر النصية من خلال علاقاتها بنصوص شعرية كاملة، لكن هذا التوسع لا يظهر في المجلة مقصوداً أو مطلوباً، وإنما جميع التحاليل النصية لقصائد كاملة قامت بمبادرات فردية، ولو كانت المجلة تسعى إلى تفعيل هذه الدراسات التطبيقية لخصّت طرق دراسة (النص) بعدد أو محور أو سلسلة من الدراسات.

وتتضح جوانب التعامل مع النصوص الشعرية الكاملة في دراسة اعتدال عثمان (النص، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش) [2] إذ تعلن من البداية طبيعة القراءة الاستنطاقية التي ستنتجها، وهي قراءة " تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب، ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذاً لإرادة القارئ - ولقدرته على البناء - ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارئ أفعال الاختيار، فتتقدم الأفكار بعينها، وتتراجع أفكار غيرها، أو تبرز جوانب ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخر حتى تصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني " [3]

وينفتح النص الكامل على تداخل بعض الصيغ التركيبية التي تؤذن باستيقاظ مقاطع ترتبط بقاموس درويش الشعري، فتضفي إيحاءات جنسية كاستعماله لفظ (الخيل)، ثم يمتد انفتاح النص على تداخل بعض المستويات الدينية، فتظهر ألفاظ مثل (البخور، والهياكل، ونشيد)، وعبارات مثل (أنبياء فلسطين، خروج المسيح من الجرح والريح، صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس [4]

---

(1) انظر: المرجع السابق، ١٨٥

(2) اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤

(3) المرجع السابق، ص ١٩٢ ينظر أنواع القراءة النقدية والقارئ المنتج في (الاستطراد في النص النقدي) في هذه الدراسة.

(4) انظر: المرجع السابق، ص ١٥٩

ولأسماء الأماكن أبعاد أسلوبية تغلغلت في معظم مقاطع القصيدة إذ إن لفلسطين ملامح الوطن الأم، لكنها – في الوقت نفسه – وطنٌ آخر يحمل ملامح الشاعر والصبي العاشق والنبي، ثم تتحد هذه العلاقة مع المكان لترتبط مع صوت جديد هو صوت (خديجة) (أنا الأرض والأرض أنت / خديجة) مما يكسب هذه العلاقة قداسة لا يمكن إغفالها، لها أبعاد نبوية – حسب تعبير الباحثة – وإشعاعات تسير في اتجاهين، يظهر أولهما مرتبطاً بالحدث الفعلي، وهو مقتل بنات خمس كن يقفن في شهر آذار أمام مدرسة ابتدائية، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في طاقة روحية تمد الشاعر بالقدرة على تحقيق الحلول الكامل في الأرض " [1]

ينطوي هذا التحليل على أكثر من إجراء فني نستطيع من خلاله أن نعتبر كل كلمة يخطها درويش تكتنز شحنات أسلوبية تعبر عن نمطه الشعري، وتدل على مقدرته في التعبير، وعند هذه النقطة من الدراسة يمكن للمتلقي أن يدرك سعة في التحرك أو التأمل لدى الناقد داخل إطار علاقات مبدع النص بمتلقيه.

تظهر هذه العلاقات في الاتصال مع النصوص في تحليل سعد مصلوح لقصيدة المرقش الأصغر(لابنة عجلان) في ضوء معياري السبك والحبك، وهما معياران يشكلان حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعاً، أو تلقياً واستيعاباً، ويختص معيار السبك برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص، وأظهر وسيله من وسائله هو (التكرار)، وله أنواع تنتشر على مساحة النص كله، كالتكرار المحض ويعني به: إعادة أعيان الألفاظ، مثل تكرار (لابنة عجلان)، أو تكرار لفظة الدهر. [2]

والتكرار الجزئي هو ثاني أنواع التكرار، ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في فئات وأشكال مختلفة، ومن التكرار ما هو شبيه به، ويقوم في جوهره على

(1)المرجع السابق، ١٩٩

(2)انظر: نحو أجرومية للنص الشعري، مرجع سابق، ص ١٥٧

التوهم، إذ تفتقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض، ويتحقق غالباً في مستوى التشكل الصوتي. [1]

ويختص معيار الحبك بالاستمرارية المتحققة في عالم النص، وهي الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم، وساعدت فاتحة النص في تحقيق هذه العلاقات، فالمحبوبة تذكر باسمها الصريح في هذه الفاتحة ثلاث مرات، ثم تشكّل مرجعاً متصلاً للضمائر تنحبك بها القصيدة حتى نهايتها.

كل ذلك عناصر تحدد ماهية القصيدة، تثير في المتلقي درجة عالية من الاهتمام بالتفصيلات، وتشكل لديه شبكة واسعة من العلاقات المتعددة في القصيدة، تمتد لتصبح مركزاً للتحكم في جزئيات النص المدروس، أو صيغة نافذة يتوصل إليها الناقد عن طريق إخراج التشكل النقدي من نص شعري متكامل التقسيمات، ولهذه النصوص الشعرية من العمق ما يؤهلها أن تقرن بمهام صعبة، كاحتياجها إلى قارئ ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل الكلمات والصور والإيقاعات في النصوص، ولنا في دراستي طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام،دراسة نصية)، ودراسة (منهج في التحليل النصي للقصيدة، تنظير وتطبيق) لمحمد حماسة عبد اللطيف، أمثلة على هذا الانطلاق نحو القارئ.

يتخذ الرباعي في مخاطبة القارئ فكرة توزيع نص أبي تمام على مقاطع ثلاثة متنوعة تلتف متحدة حول البطل الذي يتحرك خفية في مقاطع القصيدة الثلاثة، وهو (المعتصم) الذي التقت عنده (بطولة القيادة) بكل أبعادها، ويتحرك حماسة عبد اللطيف في تحليله لقصيدة (صلاة) لأمل دنقل ضمن أطر نصية حققها نظام المستويات المشترك بين المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، ونظام العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية، وما يندرج تحت ذلك من تعامل القصيدة مع النعوت والتزامها بعناصر صوتية تحدد قافيتها، إضافة إلى حركة الضمائر المستخدمة في القصيدة التي تمثل قوة ظاهرة في القصيدة.

أبانا الذّي في المَباحث نَحن رَعاياك،باقٍ

لكَ الجَبروت،وَبَاق لَك المَلكوت،وَبَاقٍ لِمَن تَحرس الرّهبوت

(1) انظر: المرجع السابق، ص ١٥٨

تَفردّت وَحدَك باليسر،إنّ اليَمين لَفي الخسر
أمّا اليَسار فَفي العُسر، إلا الذين يُماشون
إلا الذيّن يَعيشونَ يَحشونَ بالصحفِ المُشتراة
العُيون.. فَيعشون، إلا الذّين يشون وإلا
الذّين يوشون ياقات قُمْصانهم بِرباطِ السُكوت
تَعاليت، مَاذا يُهمّك مِمّن يُذُّمك ؟ اليومُ يَومك
يَرقى السجينُ إلى سدّة العَرش ..
والعرشُ يصبحُ سِجناً جَدَيداً، وَأنْتَ مَكانك، قد
تبدّل رَسْمك واسمك لكنّ جَوهرك الفرد
لا يتّحول، الصمتُ وشمك، والصمتُ وسمك
والصمتُ – حيثُ التفت – يرين ويسمك، والصمتُ
بينَ خيوط يَديك المشبّكتين المُصمّغتين يلّف
الفَراشَة وَالعَنْكَبوت
أبَانَا الذّي فِي المَباحث،كَيف تَموت
وأغنية الثَوْرة الأبديّة   ليست تموت ؟ [1]

وتشكّلت بنية النص في تحليل الرباعي من خلال الاهتمام بسياقات الدلالات اللغوية الكامنة في البحث عن غرابة الألفاظ، وما توحيه من ثنائيات ضدية واضحة ضمن الاهتمام بأعظم عناصر النص الشعري وهي (الكلمة).

عند هذه النقطة من الدراسة يمكن التوصل إلى أن مدارسة نص كامل ضمن معايير أسلوبية يؤدي إلى ثراء شامل في النص النقدي يتحقق في اللغة من جهة، وفي القدرة على التحليل من جهة أخرى، أما دون هذا النوع من الاستشهاد فإن له شروطاً بحثية لا أسلوبية

(1) منهج في التحليل النصي للقصيدة تنظير وتطبيق، مرجع سابق، ص ١٢٢

(لغوية) تحدد طبيعة العرض ونوعه، يصف أولريش بيوشل هذا التصرف من التحليل قائلاً: " بما أن التحليل الأسلوبي، أو أي نوع منه باستثناء ما ارتبط منه بنصٍ قصير جداً لا يمكنه أن يأخذ في الحسبان كل العناصر اللغوية التي تظهر أثناء الدراسة في النص، ومن المستويات جميعها، يجب أن يقتصر هذا التحليل على اختيار ظواهر لغوية معينة عندما يـراد تحليلـها والإشارة إلى وظيفتها".(1)

وللاتجاهات النقدية في علم الأسلوب على اختلاف منطلقاتها وغاياتها وإجراءاتـها منظومة خاصة تميزها في نطاق معالجة النصوص الكاملة ضمن مفاهيم نقدية خاصة، يكون فيها انفتاح مباشر على أحدث المفاتيح الأسلوبية، ودراية بالمعايير المقصودة بالدرس، لكن الإجرائيات الأسلوبية التي وقفت على نصوص كاملة في مجلة فصول لم تكن تتبع منـهجاً موحداً في التحليل بحكم الاجتهاد في إظهار تماسك النص أسلوبياً، وغلبة الطابع العشوائي في التحليل النصي.

وإذا كانت مجلة فصول قد شملت نوعين مغايرين من أنواع الاستشهاد النصي، فإن بعض ما احتوت عليه من دراسات يسير ضمن نطاق الاستـشهاد بمقطوعـات قـصيرة للشاعر، وتصل — أحياناً — إلى الاكتفاء ببيت شعري واحد على كل ظـاهرة أسـلوبية، ولعل ذلك منوط بدلالة منهجية ذات علاقة بطبيعة الموضوعات المدروسة، فالدراسات التي اتصلت عناوينها بدلالات دورانية، أو (تكرارية)، تعبر عن وجود ظواهر متكررة في ديوان الشاعر، وهي التي تشعبت في أطر متشابهة (سمات، ظواهر، خصائص، أفكار) اعتمدت في بيان هذه الظواهر على مقطوعات قصيرة متفاوتة في الأحجام، أما الدراسات التي تعرضت للظاهرة عموماً دون إثبات دورانها على مساحة الديوان، فقد اقتصر بعضها على أبيـات شعرية منفردة، منقطعة في المعنى والدلالة عما سبقها، وما تلاها من أبيات.

ويمكن اعتبار نظام المقطوعات مرتبطاً بدراسات تناولت عموم الشعراء، أو تحركت نقدياً وراء النتاج الفني عموماً، بحيث لا يخص أحدهم بتحليل نصي كامل يقـاس عليـه الآخرون، وهذا ظاهرٌ مثلاً في دراسة (ظواهر أسلوبية في شعر الحداثة) لمحمد عبد المطلب،

(1) الأسلوبية اللسانية، مرجع سابق، ص ١٥٩

فالمتتبع لبعض الظواهر التعبيرية في شعر الحداثة يلحظ أن الجهد الإبداعي لشعراء الحداثة متحرك في مساحة واسعة، لكنها تحض القارئ على رصد الظاهرة عند شعراء آخرين، فالمقصود عام لا يقتصر على شعراء معينين، فالتعبير بالمفارقة مثلاً من أكثر الأبنية انتشاراً في شعر الحداثة، اكتفى الباحث بمقطوعة لعز الدين إسماعيل دليلاً على وجودها، كما أن طبيعة شعر الحداثة التي تقوم على عملية توازٍ بين الدال والمدلول، على معنى أن الشاعر ينظر إلى المفردات بما هي رموز لمدلولات، دلّ الباحث على هذا النمط التعبيري في (مرثية امرأة جميلة) لـــ (محمد أبو سنة).

هَلْ يَذْكُرُهَا النهرُ ؟

هَلْ تَذْكُرها الشّجَرة ؟

هَلْ يَبعَثها الصيفُ الأبيض زَهْرَة ؟

أو تُولَد نَجْماً فَوقَ جَبين الليّل

هَلْ يَسكُبها السّاقي كَأساً ذَهبيّة

في حلق العاشِق ذَات مَساء؟ [1]

وظاهرة أخيرة ذكرها الباحث تشير إلى تعامل شعراء الحداثة مع (النقط) وتوزيعها على نحو يحقق لهم أكمل ناتج دلالي، حيث ترتبط هذه الظاهرة بدلالات سياقية متعددة يكتفي الباحث بالتنبيه إليها بمثال أو مثالين، وللقارئ الجاد أن يبحث عن ظهور الظاهرة لدى شعراء آخرين، وقد أسّس رضا بن حميد لهذه الظاهرة في ضوء ارتباطها بلعبة البياض والسواد، وذلك في دراسته التي يتجلى فيها منهج أسلوبي واضح (الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري) [2] مستنتجاً أن " البياض يحيلنا على تعدد فضاءات النص، سواء كانت لغوية أو طباعية تصويرية، أو ثقافية، إذ لا يمكن في التجارب الشعرية الحديثة،

---

(1)انظر: ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص ٧٠

(2) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ١٩٩٦

ولا سيما القصائد البصرية أن نتناول الكلام بالتحليل دون أن نهتم بفضائه ومظهره وأشكاله المرئية(...) ثم إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها.. "[1]

ولعل هذه (اللعبة) حملت الشاعر سعدي يوسف على الاهتمام بالتشكل البصري خاصة عندما يأتي البياض مقترناً بنقطتين أو أكثر، وقد يمتد ليشغل سطراً أو سطرين أو ثلاثة أسطر، كما هو الشأن في نصه (قصيدة إلى وائل زعيتر).

عِنَباً لفلسْطين، خُبْزاً لأَطْفالِهَا ... كُنت

في غُرفَة بَأزقّة رُوما

وَفي شُرْفَة بالكِتاب الذي كُنت تَقْرَأ...

أيّ العُذُوبَة كُنت

وأيّ العَذاب...

وَأيّ البِلاد تَخيّرتَ حُبّكَ فِيهَا ؟

....

.... [2]

ويظهر هذا النوع من الاستشهاد في دراسة علي جعفر العلاق (البنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب) [3] وفرض منهج البحث الذي يتحرك وراء نتاج أربعة شعراء عراقيين نظام الاستشهاد بالمقطوعات، وقد أدى كل استشهاد دوره في الكشف عن درامية التعبير الشعري في القصيدة العراقية، فتكمن وسائل الدراما عند يوسف

---

(1) المرجع السابق، ص ١٠٠

(2) المرجع السابق، ص ١٠١

(3) البنية الدرامية في القصيدة الحديثة: دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول،علي جعفر العلاق، المجلد السابع، العددان الأول والثاني أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧ .

الصائغ في تعدد الأصوات، والحوار الداخلي، والمناجاة، والحلم، والـذكرى، واللوحـة، والمشهد السينمائي [1] وتظهر عند حميد سعيد في عناوين قصائده التي تملأ مجـال الحركـة فيها، وعند سامي مهدي في البساطة الظاهرة، وازدحام الداخل الشعري بالمعنى والحركـة، والغنائية الظاهرة، وتتمثل عند ياسين طه حافظ في الذهن، وفي تضاد الأفكار وصراعها. [2]

إذن،يبدو التحرك وراء نتاج فني عام متحرراً من قيود تحد من حرية الناقد في التعليل والاستشهاد، حتى إن الدراسات التي التزمت منهجاً تكرارياً معيناً غفلت أساساً قـاراً في الدرس الأسلوبي الحديث، وهو أن لبنات بناء النص تتحد إذا كـان متكامـل الأجـزاء والعناصر، ولا يغني دوران الظاهرة أو إحصاؤها المجرد ضمن جدولة حسابية، التأكد مـن دلالتها على الظاهرة، ذلك لأن الرقم يفرّغ من معناه، ويجرد من دلالتة، إذا لم يقم النموذج شاهداً معززاً له.

أما باقي الدراسات التي اقتصرت على أبيات شعرية منفردة، فقد فات أصحابها قيمة هامة تمس المنهج، وهي أن الاستشهاد بأبيات وحيدة منقطعة الصلة عن مكانها الحقيقي في القصيدة لا يمكن لها أن تغطي الظاهرة المطروحة للدرس عند الشاعر، فضلاً عن أن البيـت الشعري الواحد يفقد قيمته كمثال دال للاستشهاد إذا انقطع عن سياقه الـذي اختـاره الشاعر له، ويمكن اعتبار الكثير من الدراسات التي أوردت الشاهد المراد عن طريق ذكـر الكلمة الدالة فقط مع إهمال ذكر البيت كاملاً مما تندرج تحت الحكم السالف ذكره.

وفي مجلة فصول أنماط شتى على بعض الاستشهادات المبتورة، فيظهـر في دراسـة (النص الغائب في شعر أحمد شوقي، القراءة والوعي) [3] أن الشواهد الدالة — وهي قليلة — غير متصلة ببناء نصي كامل، وهذا ظاهر كذلك في دراسة (التكرار النمطـي في قـصيدة

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٤٠-٤٤

(2) انظر: المرجع السابق، ص ٤٠-٤٩

(3) النص الغائب في شعر أحمد شوقي، القراءة والوعي، مجلة فصول، المجلـد الثالـث، العـدد الأول، ١٩٨٢.

المديح عند حافظ)، إذ جاء التناول الأسلوبي غير شامل لأكثر الأنماط البلاغية في قصيدة المديح، وتكرر هذا الصنيع عند محمد عبد المطلب في دراسته (شاعرية الألوان عند امرئ القيس) إذ ارتبطت سياقات الألوان الدالة بالأبيات التي تحوي هذه الألوان دون أن تعبر عن جماليات التصور الفني لها ضمن علاقاتها بنص القصيدة الأصلي.

وهناك بعض الدراسات التي أهملت التطبيق تماماً، على الرغم من أنها تتخذ مواجهة لغة نص (غائب) منهجاً لها، وهي محاولات علمية افترض أصحابها تواصل القراء مع النموذج التطبيقي دون الاهتمام بإثباته أو ذكر جزء منه، وفي هذا النمط من التحليل إقصاء لأوثق صلة بين النص والمتلقي، التي تعد قطب الرحى في العملية النقدية السليمة من حيث ضمان وعي المتلقي وإدراكه للنص.

وقد احتوت مجلة فصول نماذج لمثل هذا النوع من الدراسات، فكانت دراستا (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى) لعبد السلام المسدي، و (تحقيق نسبة النص إلى المؤلف، دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي) لسعد مصلوح من الدراسات المفرّغة تماماً من أي محتوى تطبيقي، ومن المتوقع أن يكون مدار التنظير فيهما سائراً نحو المغامرة أو الخطورة، بحيث يصعب على الأدوات والوسائل المنهجية القدرة على مواجهة المشكلة وحلها على أساس علمي ومقبول.

إلى هذا الحد يمكن الاهتداء إلى أن تضافر أسس التنظير مع معالجات التطبيق في مجلة فصول يؤدي إلى منهج في الدرس اللغوي قويم، قائم على علمية المنهج وانضباط الوسائل، أما افتراق البعدين بين زيادة ونقصان، أو حضور وغياب، فيؤدي إلى الوقوع في فخاخ التباعد والتحريف.

أدبيات غموض النص النقدي

تشكّل الجدل النقدي الحديث لدى الحداثيين العرب على أن إضاءة النص، أو مقاربة النص، أو مناقشة النص — كما يحلو لهم وصف التعامل مع النص — لا تتأتى إلا من خلال علمنة النقد، وقد أتاح لهم ارتداء مسوح العلمية إمكانية الخوض في تجارب خصبة ومتطورة مكّنتهم من الانفتاح على آفاق متجددة في مجال معاينة النص الأدبي بالتحليل العلمي المتبع.

ولعل علمية النقد التي احتشد لها الكثرة الكاثرة من نقادنا العرب تقاس بطبيعة اللغة التي يخطها الناقد في مجال المقاربة التحليلية، وهي لغة غارقة في العلمية إلى الحد الذي نادت بعض الأصوات الغربية بوصفها على أنها (لعب حر)، كما وصفت بعض الأصوات العربية مشفقة من حال أكثر الحداثيين العرب أن هذه اللغة (كالرقص على الأجناب) غير ظاهر المعالم أو واضح الرؤيا.

أفضت علمية النقد – بتدرج زمني طبيعي – إلى اختفاء النص وراء محاولة علمنته بحيث أصبح التعامل معه ولوجاً في معترك صعب لا يخوضه إلا نخبة النخبة، أو من يقدر على أساليب المراوغة اللغوية أكثر من غيره، وهذه اللغة التي أصبحت لازمة من لوازم الحداثة تفرض على قارئ النص أن يعيد تسليح نفسه بأسلحة مساندة، منها علوم الفيزياء والطب والهندسة والجبر والرياضيات والإحصاء، وكلٌّ من هذه العلوم له طريقته الخاصة في كشف بعض جوانب النص بحيث أصبح للنص الواحد تفسيرات متعددة ولا نهائية.

على هذا الأساس قامت الشفرة الفكرية والنقدية للمشروع الأسلوبي العربي، فضلاً عن المشاريع النقدية الأخر، متذرعة بعلمية التفسير للنص الأدبي من أجل تحقيق المعنى، ولكنها فوجئت بغياب المعنى أمام قراءة شبيهة بالطلاسم لا يفهمها أحد، وتتعمد لفت النظر إلى نفسها دون التعامل مع مضمونها، وتعمد – على سبيل التوضيح – إلى جعل البيانات والجداول الإحصائية والرسومات المعقدة من دوائر ومثلثات وخطوط متوازية ومتقاطعة وساقطة، أساليب علمية تهدف إلى استنطاق النص، لكنه استنطاق للنص بما ليس فيه حسب رأي المتذمرين من حال الحداثيين العرب.

ولهذا قامت الإشكالية بين طرفين شريكين، الأول الناقد النخبوي صاحب الثقافات المتعددة التي لا توازيها ثقافة المثقف البسيط أو المتلقي التقليدي وهو الشريك الثاني الذي يتوه بين ضلوع ومثلثات وخطوط لا يجد لها تفسيراً ولا يقف منها موقفاً، فتجده كالضارب في التيه أحايين كثيرة إلى حد يغيب فيه إدراكه عن الفهم المفترض للنص النقدي.

والحق أن منابر علمية كثيرة رعاها حداثيون عرب لأجل التخلي عن رداء التقليدية القديم في النظر النقدي إلى النصوص الأدبية الإبداعية، وكانت مجلة فصول محط اهتمامهم، أو – على الأقل – بعضهم ممن أصبحوا رواد الحداثة أواخر القرن العشرين، ولأن هذه المجلة نادٍ فكري ولود يرحب بمبدأ التجريب النقدي القائم على كل ما هو جديد مستحدثٍ، وينادي بلا قدسية الأداء والأداة، فإنه يفتح أمام الناقد حرية الاجتهاد والتأويل، وهما معياران ذاتيان لهما حضور مشترك في الدرسين النقديين البنيوي والأسلوبي في المجلة، وأمام مقدرة الناقد في المجلة على تطويع أداته النقدية حسب رؤيته لحال النص، قامت ادّعاءات طبيعية أمام هذا الاجتهاد تشكو وعورة مسالك التحليل النقدي، وتتظلم من غموض اللغة النقدية، وما يحوي النص من مصطلحات غريبة امتدت غربتها لتشمل التناول النقدي نفسه على صعيد التنظير والتطبيق.

ولذا، فإن مكامن الغموض متاحة في أي نص حداثي سواء في نظام الاستشهاد بالمقطوعات السالف ذكره الذي يدعو إلى فصل المقطوعة عن سياقها النصي، أو في توسع باب الاجتهاد إلى الحد الذي يخترع الناقد فيه مصطلحات خاصة به، أو في اطراد اللغة العلمية اطراداً موغلاً في الغربة على حساب اللغة الأدبية المعتدلة إلى مستوى يغيّب فيه القارئ تماماً عن التواصل مع القراءة، فتراه يجهد في قراءة صفحة واحدة دون أن يحظى بفهم، أو في حيرة القارئ وهو يقف عاجزاً أمام ألغاز إشارية أو خطوط متقابلة أو متوازية أو معادلات إحصائية جافة لا يجد بينها وبين النص النقدي أي رابطة أو قربى.

بناءً على هذه الإشكاليات الملازمة للمنهج والنظرية والمصطلح والتي ترتبط بقضية صعبة هي موقفنا من الحداثة، بات من الضروري التأمل العميق في ظاهرة النص الأدبي بوصفها ظاهرة يندمج فيها الوضوح والغموض معاً، وأصبح الإبهام شعاراً لكبار النقاد، ومساحة هامة للتعامل مع الخطاب النقدي الحديث، فباحث مثل عبد السلام المسدي في دراسته (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر) يعاين النص من خلال استخدامه عبارات تتدرج من الغموض النسبي إلى الغموض الكلي. ومن ظاهرة غموض التحليل إلى مشكلة إطلاق الكلمات والعبارات إطلاقاً وتسميتها مصطلحات، فمثلاً يصف نموذجه الأسلوبي (النصاني)

من خلال عدة مسميات (أسلوبية النماذج)، أو (أسلوبية النص)، أو (أسلوبية السياق)، أو (أسلوبية الأثر)، ثم يبدأ اجتهاده بقوله: (ولذلك نصطلح) ويتساءل محمود الربيعي مستنكراً هذا الاجتهاد بقوله: " من هم هؤلاء المعبر عنهم بكلمة نصطلح ؟ هل هو المؤلف ؟ أو جماعة الأسلوبيين ؟ أو من ؟ ثم متى وكيف تم هذا الاصطلاح ؟ " (1)

ويستنبط المسدي أنماط الصوغ الإبداعي في القصيدة، وهي جملة من النماذج التركيبية التي تنتظم وفقها مكونات الأسلوب، وأقل هذه النماذج نمط التفاصل، ورمز له بسلسلة من العناصر الجبرية في معادلة متعددة المجاهيل أ×ب×ج×د ....،والنمط الثاني هو نمط التداخل، ويمكن تشكيله صورياً في الشكل التالي (أب+ب ج+ج د)×(دب+ب أ + أ ج)، وثالث الأنماط البنائية نمط التراكب الذي يشير إلى هذه المعادلة المتتالية (أ + ب + ج) × (ب + ج + أ) × (ج + أ + ب).

ويوظف الناقد أربعة معايير استكشافية لاستكشاف ظاهرة التضافر(2) في القصيدة، الأول هو معيار المفاصل، وعني به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى، فقصيدة نهج البردة احتوت على ١٣١ بيتاً تدور على مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن تركيبتها قد جاءت في شكل مثمن في ثماني مجموعات دلالية، والثاني معيار المضامين، وهو نمط منبثق من نمط المفاصل يحدث من خلال تركيب الشاعر أغراضه بعضها إلى بعض على حد ما يركّب الرسام الألوان الطبيعية الأولى،ثم معيار القنوات، وعني به مجاري الأداء الإبلاغي مما يتخذه الشاعر مرتكزاً حوارياً يصطنع به التواصل، وأخيراً معيار البنى النحوية، ويحتل ٨٦ بيتاً من القصيدة، هي الأبيات (٢٥-٩٣)، وقد اعتمدت صورة الخطاب على قناة المحاورة المباشرة بواسطة الضمير (أنت). (3)

---

(1) محمود الربيعي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، مرجع سابق، ص٢٣١

(2) التضافر: هو أن تنتظم العناصر انتظاماً مخصوصاً يسمح باستكشافها ضمن معايير، بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل .(انظر: التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، ص ١٠٨)

(3) انظر: عبد السلام المسدي، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، مرجع سابق، ص ١٠٨- ١١٥

يعود الربيعي فيتظلم من جعل هذه الرموز الجبرية طريقاً إلى إضاءة النص الأدبي متسائلاً حول إمكانية هذه الرموز في أن تكون مبلغ الإبداع أو من بدائع التضافر، يقول : " ما الذي أقربه هنا إلى ذهن القارئ بالرموز الجبرية ؟ ولمن أقرب ؟ إننا لا نريد أن نجعل من النقد الأدبي رموزاً حسابية، وإنما نريد أن نجعل منه علماً لإضاءة (الرموز) اللغوية وإلا فسيصبح (مضنوناً به على غير أهله)، ويصبح ترفاً ذهنياً لا يحتمل، وكلمات (التفاصل) و (التداخل) و (التراكب) و (التضافر) التي يستخدمها المؤلف ليست بكاشفة — في حد ذاتها — عن شيء، فما الذي يمكن أن تكشف عنه الرموز الجبرية ؟ ولو أنصف المؤلف لاستبدل بها على الفور التحليل اللغوي الكاشف ". [1]

ثم إن استكشاف ظاهرة التضافر في القصيدة ضمن ثماني لوحات دلالية يلفه الغموض والإبهام، فقد استهجن فاضل ثامر أساس هذا التقسيم معتبراً أنه شخصي واعتباطي، " ولا يملك صلادة وتحديداً، فقد يجترح ناقد آخر تقسيماً مغايراً يقدّم فيه مسميات أخر مغايرة، ومع ذلك فليس من حقنا أن نصادر حرية الناقد في النظر والاجتهاد في هذا الباب، ولكننا كنا نتوقع أن نجد تبريراً أعمق لمثل هذا التقسيم، لا أن يلقى كمسلمة غير قابلة للشك والنقاش " [2]

أما مبدأ ابتكار الكثير من المصطلحات النقدية الجديدة فظاهر في دراسته جلياً كقوله: "ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغياً " [3] ومثل هذه العبارات تستفرغ جهد القارئ في البحث دون أن يجد لها معنى، إذ تطغى على طبيعة النص النقدي حتى يتحول إلى كتلة من الغموض الجاف يغيب أمامها المحك الذي ينبغي أن نختبر عليه (الفعالية) العظمى للمنهج المتخذ، كما يتولد عنها دلالات اصطلاحية ونقدية جديدة تدعو إلى مزيد من الالتباس والتعمية، وزيادة على ذلك فإن " الناقد لجأ إلى طريقة تجزيئية في النقد والتحليل

---

(1) المرجع السابق، ص ٢٣١

(2) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص ٩٨، وصلادة تعني : (صلابة)

(3) عبد السلام المسدي، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، مرجع سابق، ص ١١١

والمعاينة من زوايا نظر متباينة أحياناً دون أن نلمس جهداً موازياً لدمج العناصر البنيوية كافة داخل بوتقة رؤيوية موحدة " [1]

ومبدأ ابتكار المصطلحات النقدية هو المرتكز الذي ينطلق منه المسدي في أبحاثه الأكاديمية، واصفاً التعامل مع الخطاب النقدي الغامض على أنهُ اجتهاد يستحق التطوير، ومنبهاً إلى أن قضية التظلم من غموض النقد الحديث تحتاج إلى دخول الناقد في دائرة (الأدبيات)، إذ إن تحول القضية من دائرة النقد الأدبي – مضموناً ومنهجاً – إلى دائرة التعامل مع الخطاب النقدي ذاته تتطلب مسافة جغرافية يحددها الناقد الموضوعي المتفهم لطبيعة شكواه، ويشير المسدي إلى هذه الطبيعة مستنكراً بدوره الخلط الحاصل في أذهان الكثير من النقاد بقوله : " قد تعم الشكوى (أي شكوى الغموض) عند بعض المحافظين من جملة النظريات المستحدثة، ولكنها شكوى من اطلع وعرف وفهم واستوعب، ثم نفر ولفظ لأنه مجّ وأنكر، أما الاشتكاء من الغموض ثم الرفض القاطع، والتنديد بالتشهير، فذاك من البدع الفكرية؛ لأنه ينطوي على انحراف ثقافي يربأ كل مثقف عاقل بنفسه عن صنيعه" [2]

وتسيطر على النص النقدي أحياناً عبارات خارجة عن طبيعته الأدبية بحيث تكون مناط التحليل وأساسه، ولعلها استقت غموضها من تحولات دلالية مجهولة فارقت على نحو من الأنحاء مفهومها الأصلي، أو أنها دخلت في إطار ثقافي جديد منفصل تماماً عن أصل إطارها الأول، أو ربما هي نتاج ترجمة حرفية أو مباشرة لا تنطوي على جذور عربية، ولنا في دراسة (فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر) أمثلة على هذه العبارات الغامضة والمستعصية على الفهم، فبعد أن نجحت فريال جبوري غزول في معالجة نصية ذاتية تضافر فيها ثلاثة أقطاب اجتهادية (المستتر والمضمر والمكنون)، وهي مصطلحات ذاتية التقطها القارئ وتفاعل معها بديلاً عن مصطلحات بيرس وريكور التي لم تقتنع الباحثة بها اقتناعاً كاملاً، وهي (الأيقون والمؤشر والرمز) بعد هذا، يتداعى في النص توظيفات غريبة

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص ٩٨

(2) عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، مرجع سابق، ص ١٨٠

تشكل بنية متحركة في القصيدة ترتبط بمكان وزمان محددين، وهذه الحركة سمتها الباحثة (الموتيف السردي) [1]، ولأن في هذه القصيدة استخداماً مكثفاً لنون النسوة يدعو إلى خلق جو مفعم بالأنوثة تتساءل الباحثة عن (المعادل الأيقوني) [2] لهذه الأنوثة، وعندما تقابلها لغة التنقيط وعلامة الترقيم (:) في قول الشاعر(مهرة تطلع من بيت أبي) تسمي ذلك (الترادف التفسيري أو التماثل المعنوي) [3] على أن خصوصية المجاز المطري ذات الوظيفة الجمالية تدعو الباحثة إلى أن تشعر (ببكارة اللغة) [4] في دهشة وتوقف، لكنها تعود في وصف المجاز الغريب على أنه شذرة منتزعة من أعماقنا، وما كان عربدة لغة يصبح إيقاعاً) [5].

انطلاقاً من هذا الجو النقدي المضبّب بمصطلحات غريبة، يقف القارئ إزاء هذه المصطلحات أمام مد جارف من الاجتهاد الاصطلاحي، يقيم هوّة واسعة بين شبكة المفاهيم المفروضة فرضاً، وإمكانية تقبلها معنى ولفظاً، ذلك لأن المعنى واللفظ صنوان متلازمان في كلام العرب " فلو أن العرب خيّروا بين أمرين أحلاهما مر، أن يغصوا باللفظ، أو أن يغصوا بمعناه، لآثروا غصة الدلالة على غصة الكلمة الناشز " [6]

وقد بلغت خصوصية المصطلحات الذاتية والوافدة مبلغاً غريباً بحيث لا تجد شبيهاً للمصطلح متداولاً عند أي باحث آخر، أو في معاجم المصطلحات النقدية، فأكثر مصطلحات فريال جبوري غزول المنتشرة على مساحة الدراسة غير معتمدة – على الأقل – في معجم مجدي وهبة [7]، وعلى الرغم من هذا يحسب في رصيد فريال غزول دراسة

---

(1) انظر: فيض الدلالة وغموض المعنى ،مرجع سابق ص١٨٢

(2)انظر: المرجع السابق، ص ١٨٢

(3) انظر: المرجع السابق، ص ١٨٣

(4)انظر: المرجع السابق، ص ١٨٤

(5)انظر: المرجع السابق، ص ١٨٤

(6) المرجع السابق، ص ١٩٧

(7)مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ١٩٨٤

نصية جادة عكست قدرة الناقد العربي على مباشرة النصوص ذاتياً، وكشفت عن ثراء النص الأدبي عند عفيفي مطر بما هو نتاج نصي أسلوبي فريد يتحقق في اللغة وباللغة.

أما اتجاه الدرس الأسلوبي في المجلة إلى اعتماد النمط التوضيحي السائد لدى نظريات نقدية أخر يتجاوز فيها التحليل حدود اللغة الطبيعية إلى رسومات واصلة بين دوائر ومثلثات يتخللها خطوط في كافة الاتجاهات، وجداول حسابية ذات رموز غير متوفرة في الحاسبات الآلية، ذلك (في بعضه) أزمة آخذه بخناق النقد، فضلاً عن القارئ، كابحة لدوريهما في إنتاج نصي بما هو حدث تواصلي، وربما ذلك أدعى إلى محاصرة النص بدلاً من كشف ثرائه وخصوبته.

وليس كل النصوص تلج بأصحابها – نقاداً وقارئين – إلى نفق مظلم يستحيل معه الاستيعاب والإدراك، فمنها ما يرتبط بغائية علمية تفضح عما هو مسكوت عنه في النص، ومنها تفعيل لكثير من العلاقات التي تتحقق بها نصية النص من الزلل والتعقد، لكن الذي يحرض أكثر الأصوات على التظلم من بعض الجداول والرسومات اعتداد بعض الباحثين برسومات وأشكال احتهادية أو وافدة لا تفصح عن نفسها بنفسها، ولهذا الطراز نظام قائم بذاته عند الباحثين محمد بريري وسعد مصلوح.

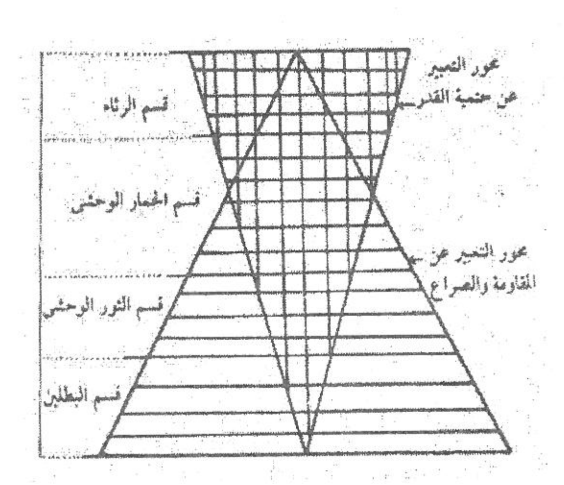
أما الأول فقد ختم دراسته (الملكة الشعرية والتفاعل النصي، دراسة تطبيقية على شعر الهذليين) [1]بالوقوف على اقتباسات نقدية متقاربة في تحليل نص شعري لأبي ذؤيب الهذلي، وهي اقتباسات للباحثين التالية أسماؤهم : الدكتور كمال أبو ديب والدكتور محمد النويهي، والدكتور عادل سليمان. ويقف الباحث موقفاً يعارض فيه كمال أبو ديب في نهايته الحزينة التي ختم بها الأحداث في كل قسم من أقسام القصيدة، والذي أدى به إلى اتخاذ العنصر الهامشي في القصيدة، وهو الحدث أو القصة، غير أن الباحث يرى أن موت أطراف الصراع في القصيدة ليست إلا جزئيات تنضم مع غيرها من الجزئيات لتدور حول محورين أساسيين أدار الشاعر عليهما بناء القصيدة كله، أما المحور الأول فهو حتمية القدر،

---

(1) محمد بريري، الملكة الشعرية والتفاعل النصي، دراسة تطبيقية على شعر الهذليين، مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٩

وتدور حوله صور من التعبير تبدأ قوية ثم ما تلبث تضعف شيئاً فشيئاً، وتخفت حدتها خفوتاً ظاهراً في القسمين الثالث والرابع، أما المحور الثاني وهو حتمية المقاومة، وإثارة معنى المغالبة، فيبدأ ضعيفاً في القسم الأول، ولكن صور التعبير عنه تبدأ في الظهور مع التقدم في قراءة القصيدة، وتبلغ قمتها في القسمين الثالث والرابع. (1)

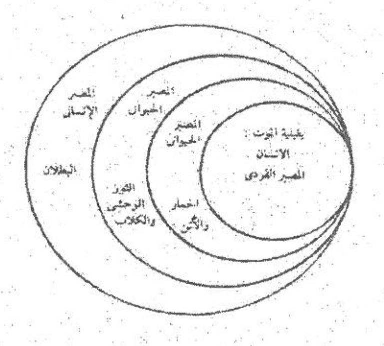
وقد دعّم الباحث محمد بريري رأيه المعارض لأبي ديب بشكل توضيحي يمثل العينية من حيث بنيتها العميقة. وهو كما في الشكل الأسفل يحتوي على مثلثين متقابلين ومتداخلين معاً يشكل كل منهما محوراً من محاور القصيدة، و يلاحظ هنا إقحام لدلالات لا يربطها صلة عميقة بظاهر النص، ولو استمع القارئ إلى قول الباحث عند إشارته لمغزى الشكل: " يمثل المثلث المقلوب ذو الخطوط الرأسية محور التعبير عن حتمية القدر، في حين يمثل المثلث الآخر ذو الخطوط الأفقية محور التعبير عن المقاومة والصراع "(2) لأدرك في اطمئنان أن الشكل عارٍ من أي دلالة.



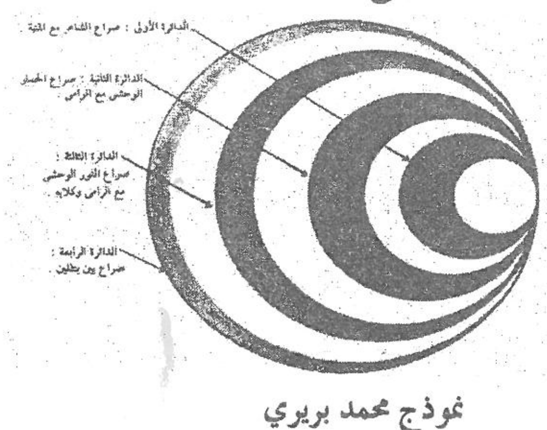
(1) انظر: المرجع السابق، ص ٣٦

(2) المرجع السابق، ص ٣٦

فما الذي يدل على بنية القصيدة العميقة إذا اتصلت بمثلثين متداخلين يحتوي الأول على خطوط طولية والآخر على خطوط عرضية، حتى إذا فرغ المتلقي من متابعة الشكل تبين أنه إنما فرغ من حركة هندسية مضطربة لا تكشف عن تحققات أسلوبية ممكنة أو مقنعة؟ ثم ما الذي يدعو الباحث إلى فرض شكل لا يكون مساوياً لمستوى العناصر الأصلية في الوضوح والدلالة ؟ وما الذي يدعوه أيضاً إلى أن يؤثر شكلاً بيانياً جديداً غير الذي تبناه أبو ديب بحكم أن شكل أبي ديب لا يمثل إلا البناء السطحي في القصيدة، وأن تعديلاً يسيراً على الشكل المعتمد عند أبي ديب يصلح أن يمثل للقصيدة من حيث بنيتها الظاهرة والباطنة معاً ؟ وهل من حكمة يرمي إليها الباحث في تمييز بعض الدوائر باللون الأسود على عكس صنيع أبي ديب؟



نموذج كمال أبو ديب



نموذج محمد بريري

إن ما يواجهه القارئ إثارة لتعميات على درجة عالية من (اللا معنى) تحتاج إلى مزيد من التلطف في العرض، حتى لا ينمو فاصلٌ بين الشكل والمبنى في النص النقدي، وإلا قابل القارئ نصاً نقدياً شبيهاً بالأحجية أو الإعجاز تضمر عنه قدرته في التواصل والفهم، ولذا فالقارئ أمام أزمة متجددة لا تفقد قوة دفعها كلما تمسك الباحثون بصيغة يقال إنها توضيحية، لا يربطها بثقافتنا العربية أي عوائق أو روابط.

وفي ختام الحديث عن التعمية والأحاجي يقف الباحث سعد مصلوح، ففي دراسته (نحو أجرومية للنص الشعري) شيء أشبه بقانون التجاذب والتنافر، فعلى الرغم من أنه أُخضع هذا التحليل للمناقشة مرات عدة في هذه الدراسة، كان له نصيب من الثراء النقدي على أكثر من صعيد واحد.

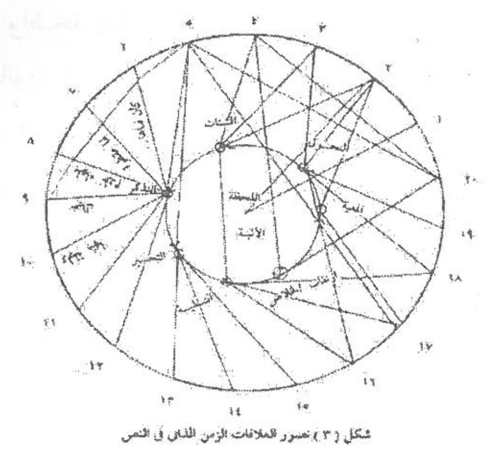
إذا قدّر للمرء أن يتابع شبكة التواصل الزمني في قصيدة المرقش الأصغر سيقف على مزيد من التصورات الشكلية المعقدة، وأهم هذه التصورات فهم العلاقات بين الأحداث من زاوية الزمن الذاتي، فإن الباحث يتصور رسماً دائرياً مغلقاً يحمل حول محيطه أرقاماً تشير إلى أبيات القصيدة، وتحتل مركزه اللحظة الآنية، حيث يدور في فلكها الأزمنة الممثلة للأحداث السبعة في الحال.

يمكن اعتبار شبكة الخطوط المتداخلة في الشكل تضليلاً للقارئ في مراجعة أبيات القصيدة، وحداً لإمكانيته في متابعة شبكة التواصل الزمني بين أحداثها السبعة، ويعلل الناقد عبد العزيز حمودة مثل هذا الصنيع موجهاً الاتهام إلى الناقد أولاً فيقول: "إن التمسك بالصيغة العلمية في معالجة النص الأدبي يقدم لنا مجموعة من المعادلات التي لا يعرف حركتها إلا الناقد نفسه، فهذه القواعد العامة موجودة في عقله هو "[1]

وهذا الشكل نُقل بصورة ضوئية ليقف القارئ على صعوبة التواصل بين شكل هندسي مضمرٌ مضمونه في عقل الباحث نفسه.

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص ٤٠



شكل (٣) تصور العلاقات الزمن الثاني في النص

تكفي هذه المحطات المنتقاة للدلالة على نصيب المجلة من الغموض النقدي، وليس كل من أدلى بجديد فيها مخطئاً، فلعل الغامض عند زيد من الناس عكسه تماماً عند عمروٍ منهم، وإنما الذي لا تدركه الشبهة نصٌ نقديٌ مستكشِف، يخاطب العقول بجرأة، ضمن تلمسه الذائقة التي اعتاد عليها الإنسان العربي، أما توغلنا في علوم أخر أبعد عن طبيعة لغتنا فذاك كبحٌ لحرية هذه اللغة معنى ولفظاً " حقاً: هل يفيد ساكن المترل شيئاً أن يعلم نوع النسب والأنواع التي يقوم عليها مترله ؟ أو أن الذي يفيده أن يقيم فيه على نحو مريح، ويتحرك فيه على نحو مريح، ويحس — من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه — أنه يفي بحاجاته ؟ ".(1)

الاستطراد في النص النقدي

لما كثرت دعاوى إشراك القارئ في العملية النقدية بحكم كونه منتجاً للنص أصبح من الأجدى أن يبحث عن أقصر الطرق وأنفعها لتنمية التواصل بين القارئ والنص، ولذا يمكن اعتبار القارئ فاعلاً في إيجاد تفاسير متعددة للنص بحكم تعدد مرات قراءته. ومما يزيد من اتساع الفجوة بين القارئ والنص عدم قدرة الناقد مناقشة النص التطبيقي مناقشة ذات

---

(1) محمود الربيعي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، مرجع سابق، ص ٢٣٢

اعتماد على مقدمات واضحة يتكئ النص عليها، مما ينتج عن ذلك أخلاط منهجية تتجه بالنص إلى وجهات ثانوية لا علاقة لها بأساس التحليل، وهذا ما يعرف بالاستطراد إذ " يأخذ المتكلم في معنى، فبينا يمر فيه، يأخذ في معنى آخر وقد جعل الأول سبباً له "(1)

اعتنى باحثو الأسلوبية في مجلة فصول – قبل الدخول في تفاصيل وجزئيات التحليل – على مقدّمات نظرية تمهّد لآليات التطبيق، وخطوات المنهج، وقد جعلوا من المهاد النظري أعمدة تقام عليها أساسيات التحليل، وفارقت بعض الدراسات المنهج الواضح في التحليل، متوجّهة بالنص وجهات اجتهادية قائمة على استطرادات مخلّة لا تتخذ مبادئ المنهج العلمي خطوات منهجية تسير وفقها.

ولا يخفى أن بعض الدراسات التطبيقية في المجلة ينْدرُ فيها، (أو يقل) الوفاء بكل ما جاء في مقدماتها النظرية؛ لتضخم الحديث في جانب، أو ضموره في جانب آخر، ولو تمّ توجيه الاستطراد إلى خدمة النص التطبيقي دون أن ينساق الناقد إلى اجتهادات ذاتية، لكان بين يدي القارئ خط منهجي واضح بين مقدمة الدراسة ونهايتها، كما أن الاستطراد في تعاطي ممهدات العملية النقدية دون أن يجد القارئ محتوى التمهيد متداولاً أثناء عملية التقويم يدعو إلى أن النظر في أسلوب الناقد يلازم – بقدرٍ كبير – قدرته على التحليل، سواء من حيث اللغة، أو من حيث تنظيم الأفكار.

ويمكن أن يكون الاستطراد " نوعاً من تجميل الكلام يتلخص في إدخال مادة لا تتصل بالموضوع إلا اتصالاً غير مباشر، قد تكون وظيفتها الاستعطاف، أو إثارة الغضب، أو تفنيد حجم المعارضة، وقد تنطوي على الاتهام، أو النقد والسخرية، أو المدح، أو إثارة الكبرياء، أو الوطنية، أو أي موضوع آخر يستطيع أن يزيد اهتمام المستمعين، أو أن يخفّف عن قلقهم ".(2)

وقد ظهر نوعان من الاستطراد يوجّهان النص النقدي في المجلة وجهات غير لازمة.

(1) الصناعتين، مرجع سابق، ص ٤٤٨

(2) معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص ٢٧

أولهما: استطراد جيد، وفيه تشويق إلى استكمال كل جوانب القضية مهما طالت، ثم الوقوف على ملابساتها ودقائقها، مما يمكن أن يتغاضى عنه، أو أن تتوالد قضايا ناتجة عن قضايا أخر، مع الاعتبار بضرورة العودة إلى أصل القضية الأولى.

ثانيهما: استطراد رديء، وهو أن ينعطف الناقد إلى معلومات هامشية قابلة للامتداد تلقائياً، ثم يغفل أن يعود إلى أصل القضية بحيث تنبَهم أمام القارئ الخطوط الرئيسة في الدراسة، فلا يعود قادراً على ربط الأمور ببعضها بعضاً، فتنغلق أمامه إمكانات الاستيعاب.

ويمكن أن يجد القارئ شبيهاً لأجود الاستطراد في دراسة (توازن البناء في شعر شوقي:نموذج تطبيقي)[1] وقد اشتملت على مقدّمة مسهبة – قياساً مع حجم الدراسة – تسبق النص التحليلي لقصيدة (لبنان)، وهي بيان عن أثر شعر شوقي في نفوس الناس، وما لهذا الشعر من أهمية في إثارة المعارك الأدبية حوله، لا سيما رفض العقاد لهذا الشعر مستخدماً أسلوب (العنف الثوري) الذي تبنّاه في كتابه (الديوان)، وهو عنف لا يدخل في صميم النقد، ويسميه الربيعي (بشفاء الغليل). [2]

امتدت المقدّمة لتلمس جانباً مما سمّاه الباحث (الهياج) الذي أضحى الطابع المميز للخلاف الأدبي عامة، وكيف أن المناقشة الأدبية عادة تتحول في أيدينا بسرعة إلى (معركة أدبية) نرمي فيها تهماً جارحة باسم الأدب، ثم ما للمناهج الأدبية (المستوردة) من ضرر معوق لا يقل تدميراً عن الضرر الأول، إذ حاكمت شعر شوقي محاكمة غير عادلة، ولقّنته درساً في كيفيةِ كتابة الشعر. [3]

ألقى الباحث اللوم على المتخصصين، ونعى عليهم حالات الاضطراب والتشويش التي وصلوا إليها في أمر النظر في شعر شوقي، حتى انتهى الحال في شعره إلى أن تناوله طلبة

---

(1) توازن البناء في شعر شوقي: نموذج تطبيقي، مرجع سابق .

(2) انظر : المرجع السابق، ص ٦٨

(3) انظر : المرجع السابق، ص ٦٩

ناشئون، زعموا أنهم أدركوا في فن شوقي ما لم يدركه هو، وقد أعدّوا في شعره رسائل (متوسطة الحال)؛ ليحصلوا بها على الماجستير. (1)

وشمل مدخل الدراسة كذلك التنبيه على المتاهات التي تاه فيها الدارسون في البحث عن موقف الشاعر (أي شاعر)، ووقف على ما يحتاجه الناقد من عُدَد أساسية في فحص النص، وهي القدرة على فهم رؤية الفنان، وعقد حوار معها، وتقديرها حق قدرها، وأن أهم مَلَكَة للناقد يجب أن تكون (موهبته)، والموهبة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة، وإذا أمكن تقريب معناها، فالذي لم يخلقه الله بموهبة الناقد، لا يمكن أن يصير ناقداً على الإطلاق. (2)

أسهبت المقدمة في حديثٍ دارَ أكثره حول شوقي، لكن الربيعي يقطع ذلك باستطرادات لا تناسب غرض الدِّراسة وهدفها في التحليل، بل إن مما زاد في ذلك كثرة ما فيها من الجمل المعترضة، التي ظهرت في بعض الأحيان بين السطر والآخر، وهو أسلوب لغوي ساعد في تطويل الجمل، وجريانها في سياق من الحشو زائد لا يهم القارئ من جهة، ولا يزيد جديداً على النص المحلل من جهة أخرى.

وبوسع القارئ أن يقف على نماذج أخر في المجلة جنحت إلى مثل هذا الاستطراد قُبيل استنطاق نصوصها، وهي نماذج تراوحت مُمهداتها بين اقتراب في إصابة الإطار العام مما يدور الحديث عنه، أو بين حشو زائد يمكن الاستغناء عنه في متنها، وفي كلتا الحالتين، فإن هذا النوع من الاستطراد مسترسل كالحلقات، تؤدي الأولى إلى التالية أحياناً، ويفصل بينها حديث زائد يفارق مسار الدرس أحياناً أخر.

وتجري بعض مُمهّدات الدراسات في مجلة فصول ضمن سياقات منفصلة تماماً عن الإطار العام لها، ولا يصل فيها القارئ إلى مطلبه إلا بجهدٍ بالغ، إذ يواجه استطرادات طويلة ومخلّة لا تناسب مضمون العملية النقدية وأساسها، وقد يتشكّل لديه ملامح ظاهرة من

---

(1) انظر : المرجع السابق، ص ٦٩

(2) انظر : المرجع السابق، ص ٦٩

الحيرة والاضطراب كما في دراسة (فيض الدلالة وغموض المعنى)[1]، وهي الدراسة التي كشفت عن ظاهرة الغموض في شعر محمد عفيفي مطر، استهلّتها فريال جبوري غزول بما سمّته (مدخل شبه منهجي) ناقشت فيه طاقات الحداثة (الحداثة والإبداع) في لغة شعرية أقرب إلى الفلسفة، وتوصلت إلى أن للقصيدة العربية تحديات ماثلة في اللغة الممتنعة، وأن القارئ الذي يستهويه الشعر الصعب موجود منذ القدم، في التراث الإغريقي القديم، وفي العصر الوسيط، وفي عصر النهضة، وفي العصر الحديث، ثم تناولت الباحثة مسألة الغموض في الشعر واقفة على جهود الكثير من النقاد والشعراء في المسألة، ومنهم دانتي، وجريسون، وإليوت، ووليم أمبسن، وشارلز سوندرز بيرس مؤسس علم السيميوطيقيا، وبول ريكور، وريفاتير، ومن الدراسات العربية وقفت الباحثة على كتابات مصطفى ناصف عن المعنى، ونصر حامد أبو زيد في دراساته عن التفسير والتأويل.

إن الوقوف عند هؤلاء الأعلام لم يكن له كبير فائدة، إذ ليس التوسع التاريخي هو محور الدراسة، أو من مقاصدها، ولم تجد الباحثة فرصة أثناء التحليل تعود فيها لهؤلاء النقاد، أو لبعض أقوالهم، لا سيما الدراسات المنشورة في الدوريات مقدّرة أحجامها، لا ينفع معها الاسترسال غير المباشر في عرض المسائل.

ومما يدعو إلى ذلك، مخالفة منهج التحليل أسباب اختيار القصيدة، وهي " أن هذه القصيدة رائعة، وأنها تستحق اهتمام النقد (...)، وهي محورية في أعمال مطر، وأن نموذجها، واستراتيجيتها، ومعجمها، وأجروميتها، وهندستها، وجبرها، تشكل جميعاً عالماً مصغراً لعالم مطر الشعري "[2] لكن هذه المحتويات العديدة غير ظاهرة في التحليل البتة، ثم إن العناصر التي هي محورية في أعمال مطر استُبدلت بعناصر أخر أطلقت الباحثة عليها (المستتر والمضمر والمكنون).

ويظهر هذا النوع المخل من الاستطراد في بعض الدراسات التي اكتست ممهّداتها صبغاً تعليمية، مثل دراسة اعتدال عثمان (النص، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود

---

(1) فيض الدلالة وغموض المعنى، مرجع سابق .

(2) المرجع السابق، ص ١٧٨

درويش)[1] وقد شمل التمهيد استطرادات ممتدة ومتشعبة إلى حد تتخذ لنفسها كينونة منفصلة عن مجال الدراسة الأصلي، وهو مجال لغوي يحلّل قصيدةً (الأرض) لمحمود درويش وفق المنهج الأسلوبي الحديث.

تبدأ الباحثة بشرح العلاقة بين النص المبدع والنص النقدي انطلاقاً من أن الإبداعية في النص النقدي ناتجة من علميته، وأن دور الناقد في تفكيك النص لصيقٌ في إعادة تشكيل العلاقات بين مبدع النص والعالم .[2]

وتربط الباحثة دور تعدد القراءات النقدية في توطيد العلاقات بين النص المبدع والنص النقدي، فظهر لديها نوعان من أنواع القراءات النقدية:

أولاهما: القراءة الاستنساخية: وهي التي تحرص أن يكون التلقي بأكبر قدر ممكن من الأمانة وتكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر، والخضوع للنص.

ثانيهما: القراءة الاستنطاقية: التي تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحمّلها الخطاب، ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذاً لإرادة القارئ ولقدرته على البناء.[3]

امتدّ التمهيد إلى مجال أدبي آخر، وهو (الترجمة) باعتبارها شريكة في (القراءة الاستنطاقية) وذكرت مثالاً اعتمد هذا النوع من القراءة، وهو ترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية، وقد أثنت على قدرة مترجمها في النفاذ إلى الأصل حتى توحّدت في نسيجه تماماً، كما لاقى كتاب (شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان) لجمال حمدان ثناءً

(1) النص، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مرجع سابق.

(2) انظر: المرجع السابق، ص ١٩١

(3) انظر: المرجع السابق، ص ١٩٢ : أسهمت ممهدات كثيرة في مجلة فصول في الوقوف على القراءة النقدية، أو القارئ المنتج، ومن ذلك- مثلاً- أن اتفق الباحثان صلاح فضل وعبد القادر الرباعي في أن قراءة النص إنتاج له من جديد، يقول صلاح فضل: " مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدّها، بالتعرف على هذه الأبنية وتحديد رموزها؛ لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . " إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص ٣٤، ترقيم الصفحة يتوافق والنسخة المنشورة في كتابه إنتاج الدلالة الأدبية، مرجع سابق ويقول الرباعي: " لقد ارتفعت قيمة القراءة هذه الأيام حتى عدّت قراءة النص إنتاجاً له، وعدّ قارئ النص – بفضل هذا الفهم ، منتجاً لا مستهلكاً . " طاقة اللغة وتشكل المعنى، مرجع سابق، ص ١٠٦

مماثلاً لكتاب الكوميديا الإلهية، وذلك من حيث التزام صاحبه بشروط البحث العلمي والموضوعي.[1]

لعل القارئ يدرك أنه لم يكن لهذا التمهيد قيمة ملحوظة في الدراسة فيكون له أثر ملحوظ في مسارها التالي من البحث، وربما شعرت الباحثة بهذه الحيرة حينما توقفت فجأة، ثم بدأت بالقول: " ترى هل شطح بي القلم بعيداً عن محمود درويش وشعره ؟ في ظني أنني أقترب كثيراً عن محمود درويش، على حين أنني قد صرت شديدة البعد عنه، ليس لأن جمال حمدان ومحمود درويش ينهلان معاً من نبع العشق الصوفي المتوهج إلى حد الفناء في الوطن، وإن لجأ كل منهما إلى استخدام أدواته الخاصة (....)، وإنما بسبب الجمع في شعر درويش بين سبل تبدو مختلفة، أو بعبارة أدق، لسبب يتعلق بايديولوجية الخطاب الشعري عند درويش ".[2]

لهذا، ينبغي إعادة النظر في آليات التمهيد النقدي لتناسب مضمون العملية النقدية المعتمد لدى الناقد، مع الأخذ بعين الاعتبار أن مجرد الاسترسال غير المباشر في الكتابة النقدية يتطلب وعي بطبيعة الخطاب النقدي وفهم آلياته.

---

(1) انظر : المرجع السابق، ١٩٢

(2) المرجع السابق، ص ١٩٢

الفصل الثالث

❖ لغة التحليل النقدي

❖ أدبية اللغة النقدية

❖ طول الجمل النقدية

أولاً : أدبية اللغة النقدية

انعكست علمية النقد الحديث على لغة التحليل النقدي، فحوّلتها إلى لغة جامدة ومعقدّة، تتعمد المراوغة، وتتطلّب الالتواء والتعقيد في إنتاجها، وهي لغة تحتاج إلى قارئ قادر على فك الشفرة الفكرية والنقدية للمشروع النقدي الحداثي، الذي تدّخلت فيه علوم دخيلة تساعد في فهم النص، وإدراك مراميه.

وكل ما سلف أن سقناه حديثاً عن (أدبيات غموض النص النقدي) يؤكد حقيقة ارتباط علمية النقد الحديث بغموض لغة التحليل النقدي، التي غيّبت (معنى) النص جراء التعامل مع جداول إحصائية معقدة، ومصطلحات اجتهادية مخترعة، وعلى هذا النحو المتبع لدى نقاد الحداثة اعترض القارئ في النقد الأسلوبي الحديث شرائح شتى من النصوص النقدية متفاوتة في طبيعة اللغة ومدلولاتها، ولا يخفى على القارئ بروز فوارق فردية في القدرات تتعلق بآلية الكتابة النقدية، فلكل ناقد وسائله الدلالية وصولاً إلى أعلى مستويات التناول وأجودها.

ولكل ناقد ذخيرة من المفردات إذ يجتهد في اختيار الكلمة حسب مسار درسه ورؤيته له، وفي اللغة (الأدبية) انحراف عن المستوى العادي المألوف، واسترسال متعدد الأبعاد ومثقل بالصورية، وينهض بفعل الإيحاء، وطاقات اللغة التعبيرية، وقدرتها في إنتاج المدلولات، وتلقائية في دلالة الألفاظ، وفي اللغة (العلمية) إغراق في التوصيفات الشكلية، واعتماد الألفاظ والتراكيب في سياقاتها الأصلية، وتتكئ على ركائز شتى منها الجدول، أو الشكل، أو الرمز، الذي إن زاد عن حده تحول إلى طلاسم مجهولة، ولكل من هذه الطرق تداخلات مشتركة لا يمكن فصلها، فمهما بالغ الباحث في استخدام اللغة العلمية في النقد فلا بد للأدبية أن تتسرب إليه.

يتجه هم هذا الفصل نحو طريقة التناول النقدي لغوياً من أجل محاولة استكشاف تأثير الحساسية الخاصة باللغة. وقد علم القارئ في سالف قراءته لهذه الدراسة أن اللغة العلمية التي احتشد لها الكثير من نقادنا العرب تأسّست وفقَ نقد نخبوي حداثي، استقطب شريحة لا يستتهان بها من القراء، ولا يمكن – اعتماداً على ذلك- اعتبار أدبية اللغة بحياديتها وارتباطها

بهدفي الإبلاغ والإعلام مما يمكن أن ينقذ لغة النقد من إشكالات اللغة العلمية؛ لأن ركيزة النص الأساسية قائمة على تواشج المفردات والبناء اللغوي أياً كانت، وأقل ما يمكن أن نسأله حين اعتماد مجلة فصول منبراً نقدياً بانت فيها الشريحتان (العلمية والأدبية)، إلى أي حد يمكن أن تستخدم لغة أدبية ما مادة للتحقق مما هو معياري؟ وهل وصلت المجلة إلى توازن نسبي بين الشريحتين ناتج عن وعي النقاد بما يناسب طبيعة مناهج الدراسات وأهدافها ؟

معروف أن النص الواحد الذي يمكن قراءته أسلوبياً تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه، وكذا الأمر حاصل في الدرس البنيوي الحديث، غير أن أدبية النصوص نفسها تتجه في مسارات متنوعة حسب ثقافة الناقد وإسقاطاته؛ لأن انصراف الناقد إلى التعامل مع بعض المفردات الواردة في القصيدة داخل سياق تصويري أدبي زائد، سبب في رؤية أشياء ليس لها سند في نص القصيدة نفسه، أي أن انزياح اللغة النقدية عما هو مألوف على ألسنة النقاد، بحيث يبالغ الناقد في استعمال لغة (شعرية)، يعيق فهم مضمون العمل الفني، أو يدخله في مسارات فنية تقلل من إصابته للغرض.

وسعد مصلوح كأنموذج إنساني مجتهد في الإنتاج، قرن لغة المناظرة العلمية القائمة على توقير أهل العلم بلغة أدبية ذات انفتاحات متعددة تشير إلى معلوماته الغزيرة وثقافته المتنوعة الرحيبة، ولو قدّر للقارئ متابعة إنتاج مصلوح النقدي – على الأقل المنشور في مجلة فصول – لأدرك أن أكثر من ثقافة تتدخل في لغته النقدية بين الحين والآخر، منها (الدينية، والتراثية، والشعبية، والحداثية)، ويظهر ذلك في كل إنتاجه النقدي بدرجات متفاوتة يحكمها الغرض الذي أنشأ من أجله الدراسة.

وقد يلحظ القارئ تشابهاً بين لغة (الحجاج العلمي) عند مصلوح والمناظرات العقائدية القديمة التي توكل دلالة الكلمة الواحدة اهتماماً كما الكل، وربما يزيد من حدة التشابه إيراد جمل ذات دلالات قرآنية لأغراض فنية بحتة، منها التعجب من صنيع الطرف المقابل، وبعضها السخرية منه، أو رغبة التأنق في العبارة وتدعيم الفكرة، وتتواتر هذه الاستشهادات بين الحين والآخر ضمن طرح أدبي محكم معدّ بعناية للرد على نقاد كبار لهم أقدام راسخة في النظريات النقدية الحديثة، كصلاح فضل، وكمال أبو ديب ومعه أدونيس. وتالياً جدول يربط بعض استشهادات مصلوح بمواقعها في القرآن الكريم.

نص الاستشهاد	موقع الاستشهاد	أصل الاستشهاد
لا نحسد الناس على ما آتاهم الله من فضله	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ، ص ٢٠٨	" أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِه " سورة النساء: آية ٥٤
ولا حاجة بي إلى القول أن ذلك كله رجم بالغيب، أو حكم على معدوم	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ، ص ٢٠٨	" سَيَقُولُونَ ثَلاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْماً بِالْغَيْبِ " سورة الكهف آية ٢٢
واستحالت الدلالات سراباً بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً.	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، ص ٢١٠	" والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب " سورة النور ٣٩
وأقول للزميل : الآن حصحص الحق	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ، ص ٢١٠	" .. قُلْنَ حَاشَ لِلَّه مَا عَلِمْنَا عَلَيْه مِن سُوء قَالَت امْرَأَةُ العَزِيزِ الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ" سورة يوسف آية ٥١
وهي عموميات وشعارات يأتيها الباطل من بين يديها ومن خلفها إن لم تخضع للتحقيق والتدقيق	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ، ص ٢١٣	" لا يَأْتِيه البَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْه وَلا مِنْ خَلْفِه تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ "سورة فصلت، آية ٤٢
هذا هو كل ما قلته ، فهل تراني جئت بذلك أمراً إدًّا	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ، ص ٢١٣	" لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئاً إِدًّا " سورة مريم، آية ٨٩
فهل يستوي الأمران في الموازين القسط	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ، ص ٢١٤	" وَأَقِيمُواْ الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلا تُخْسِرُواْ الْمِيزَانَ " سورة الرحمن ، آية ٩
مثل هذا الباحث لن يخسر شيئاً يأسف عليه إذا استغشى ثيابه وقنع بما عنده ورضي بأن يكون مع الخوالف	علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ، ص ٢١٥	" وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُواْ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّواْ وَاسْتَكْبَرُواْ اسْتِكْبَاراً "سورة نوح آية ٩ "رَضُواْ بِأَن يَكُونُواْ مَعَ الْخَوَالِف،وَطُبِعَ عَلَى قُلُوبِهِمْ فَهُمْ لا يَفْقَهُونَ"سورة التوبة آية ٨٧
ما أظن مشتغلاً بالدرس الصوتي بحاجة إلى أن يلقى معاذيره	في مسألة البديل لعروض الخليل، ص ٢٠٤	" بَلِ الإِنسَانُ عَلَى نَفْسِه بَصِيرَةٌ، وَلَوْ أَلْقَى مَعَاذِيرَهُ " سورة القيامة، آية ١٤ — ١٥

ويدعم الطرح الأدبي في لغة مصلوح النقدية ثقافات ذات اتجاهات متنوعة، منها اعتماده على الأشعار، والأقوال، والأمثال، والتشبيهات، مستعيناً في ذلك بمهاراته وقدراته في الحجاج العلمي، وقد تمكّن من استعمال الكلمة في موضعها، دون أن يشعر القارئ بلغة دخيلة أو مفروضة على النص، وارتقت لغته الأدبية لتعطي المعالجة النقدية ما تستحق من موضوعية، كما ساعدت لغته في حضور شخصيته، وهي شخصية الفاحص والممحص لا المحامي والمرافع، وهذه أمثلة تدل على اتصال الثقافتين (التراثية والحضارية) بلغة نقدية لا يحدها حدود، وتنطوي على قدر كبير من وضوح الغاية ولطافة العبارة.

١."أما أنا فلا أكاد أجد ما أقول تحشية عليه إلا أنه كلام يسكت عنه، فما هو كما قالوا **رحى تطحن قروناً** " (علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ص ٢١). [1]

٢."بل لهذا لا لغيره كان اصطناع الطرق الإحصائية، إذ هي **(جندب) الذي يدعى أنه يحاس الحيس**" (علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ص ٢١٠). [2]

٣."وهذا كلام كله كما يقول أهل الجدل: **(تخليط وزَرْق وتهويل ورعدٌ وبرق)**(علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب ص ٢١٠) [3]

٤."وأن يجري بعض الباحثين خيولهم في الخلاء **وكل مجرٍ في الخلاء يسر**"

(في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل) ص ٢٠٤ [1]

---

(1) كان أبو العلاء المعري إذا سمع شعره من غيره يقول: رحى تطحن قروناً، وهذا من التعصب المفرط .
صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠١

(2) جندب يدعى أنه يحاس الحيس : تصوير مقتبس من عجز بيت شعري لشاعر مجهول

وإذا تَكُونُ شَديدَةٌ أُدْعَى لَهَا　　　　وإذا يُحَاسُ الحيسَ يُدْعَى جُنْدُبُ

ابوعثمان عمروبن بحر الجاحظ ،البخلاء ،رسالة ابي العاص بن عبدالوهاب ،دار المعارف ،القاهرة،١٩٦٣

(3) تخليط وزَرْق وتهويل ورعدٌ وبرق، قال العبارة أيضاً: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، الجزء الأول، الليلة الثامنة، صححه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ص ١٢٣

٥."إذ قدّم لنقده هذا بمقدمة من جنس ما سلف، **تشبه نشيد الكورس في المآسي اليونانية قبل رفع الستار**" (في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل) ص ٢٠٩

٦. " أما فرضية النبر التي **هيّجت عليه أعشاش الزنابير** فلم تشغل من مقاله إلا ما يقل عن ثلاث صفحات"(في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل) ص ٢١٣

٧. "**ويزداد الطين بلة** حين يقترن ذلكم بتزكية النفس، والإعجاب بالرأي "

(في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل) ص ٢١٧ [2]

ثانياً:طول الجمل النقدية

حين ينصبّ اهتمام الناقد على الجمل النقدية الطويلة، يتجه الحديث نحو آلية التسلسل الترابطي الناتج عنها، وذلك من حيث اختيار الكلمات في ضوء طول المقاطع أو قصرها، وتسلسلها في أداء معطياتها دون عناء، واهتمامها بالتفاصيل ضمن تناوب نسقي جميل.

وتنوعت أطوال الجمل في مجلة فصول حسب ثقافة أصحابها، وطبيعة الشرح التفسيري الذي يقدمه الناقد فيها، فمن عوامل طول الجملة النقدية في المجلة تفجير طاقات الكلمة الشعرية داخل امتدادات أدبية أو تصويرية، وربما تقطع هذه الامتدادات جمل اعتراضية (إضافية) على النص بحيث تشكّل هذه الجمل علاقة مهيمنة في الدراسة، أو انطباعاً خاصاً، أو ثقافة ما ينتج عنها.

وقد يلجأ الناقد طلباً لتواصل القارئ مع النص إلى تكرار (الفعل) مرتين لافتراضه وجود انفصال بين الفعل وما يتبعه، أدى إلى شرود ذهن القارئ، كتكرار فعل (أخذ) مرتين في نص نقدي لصلاح فضل، يقول : " ولم يلبث هذا النداء أن علق بالذاكرة الشعرية، وأخذ

---

(1) كل مجر في الخلاء مسر، ولم يقولوا مسرور، وكلّ صواب، أي تثق في كلامك برأي نفسك فإني ربما رأيت الرجل متماسكاً وفوق المتماسك، حتى إذا صار إلى رأيه في شعره وفي كلامه وفي ابنه، رأيته متهافتاً وفوق المتهافت / أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، باب في الصمت، المطبعة الكاثولوكية، بيروت ١٩٥٩

(2) زاد الطين بلة، مثل شعبي سائر .

يتشكل سردياً بملامح مستحدثة تدخل تفاصيل الحياة الدالة في نسيج الصورة الشعرية، **أخذ** يبني عدداً من المشاهد البصرية المركزة في التفاتات تشكيلية ذكية ".[1]

وربما يزيد تكرار جمل العطف، أو المبالغة في أداة التخيير (أو)، أو الإضراب عن حدث سلف بأداة الاستدراك (بل)، كلها تزيد الجمل طولاً كقول عبد الفتاح محمد عثمان في دراسته التي درس فيها الصورة عند شوقي أسلوبياً: (الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، سماتها) [2] " ومن المشاهد الوصفية الرائعة التي اجتمعت فيها الصور التشخيصية والتجسيدية والتجريدية، وتعانقت فيها المحسوسات والمعقولات، وتصافح الوهم والواقع، واختلط عبق التاريخ بأريج الحاضر، ذلك المشهد الذي يصوّر فيه شوقي في قصيدته (الربيع ووادي النيل)". [3]

ولعل الذي ينأى بالجمل الطويلة عن أن تكون حشواً التلطف والاعتدال في استخدام هذه الأدوات الفنية، بحيث تتسلسل مفردات الجملة كأنها (ماء ورونق) -- حسب التعبير المصطلحي للبلاغة القديمة — وفي هذا النمط تتوزع الضمائر، والعواطف وعلامات الترقيم جميعها على نحو يكشف عن مرونة إيقاعية تحقق للقارئ خطاً تواصلياً من التفاعل والفهم.

ومن أشكال الاسترسال بناء الجملة بالإخبار والوصف، وتشكيلها ضمن وحدتين أو ثلاث وحدات صرفية، كما عند الناقد محمد العبد يقول : " فلا شك أن الفصل بين الكلمات التي تتألف منها الجملة على هذا النحو، وانفراد كل كلمة منها بسطر كامل، على غير ما هو مألوف، بل على غير ما يسمح به النظام النحوي العادي، إنما هو (كالتصوير البطيء) لحدث

---

(1)صلاح فضل، استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، ١٩٩٦، ص ٣٣، رقم الصفحة يتوافق والنسخة التي نشرها الباحث في كتابه (نبرات الخطاب الشعري)، دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨.

(2)عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، سماتها، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢ .

(3) المرجع السابق، ص ١٩٠

السقوط، حين يكون من الضروري هنا أن نقرأ كل كلمة من تلك الكلمات بإشباع صوت اللين، والوقوف عليها وقفة قصيرة." (1)

ويفسر ساندريس فيلي خروج المتكلم عن التتابع المعهود في بناء تراكيبه من جملة إلى ثانية، أو ثالثة إلى مجموعة من العوامل المسوغة ومنها:

١. اعتقاد المتكلم أنه بهذا التتابع يتخطى ضرباً من الإنجاز الفكري في أثناء تكلمه.

٢. افتراض وجود مجموعة كبيرة من الأفكار غير المنظمة في ذهنه، والتي تقتضي صياغة لغوية تكون مختلفة شكلياً في بداياتها.

٣. خروج المتكلم في الغالب عن مخططه اللغوي الأصلي لصياغة فكرته، وإحساسه بأنه ملزم بتعديل جمله في أثناء كلامه.

٤. الشرود عامل فكري يكون في معظم الأحيان هو السبب الرئيس في إجراء التعديل في الجمل الكبيرة والجمل التابعة. (2)

---

(1) محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص ١٠٣

(2) ساندريس فيلي، نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص ٨٧- ٨٨

المصادر الرئيسة

بحوث مجلة فصول

١. إبراهيم، نبيلة، **القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال**، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٢

٢. الإبراهيم، نوال،**مبحث الحذف والذكر في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة**، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ١٩٩٤

٣. بدوي،عبده،**ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي**، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤

٤. بريري، محمد،**الملكة الشعرية والتفاعل النصي، دراسة تطبيقية على شعر الهذليين**، مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٩

٥. بن حميد، رضا،**الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري**، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ١٩٩٦

٦. بنيس، محمد،**النص الغائب في شعر أحمد شوقي، القراءة والوعي**، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢

٧. أبو زيد، نصر، **مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية**، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الأول، ١٩٨٤

٨. جبوري غزول، فريال،**فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر**، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤

٩. حافظ دياب، محمد،**جماليات اللون في القصيدة العربية**، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥

١٠. حسان، تمام، **المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة فصول، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧

١١. حماسة، عبد اللطيف، **منهج في التحليل النصي للقصيدة، تنظير وتطبيـــق**، مجلـــة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ١٩٩٦

١٢. حولة، عبد الله، **الأسلوبية الذاتية أو الأسلوبية النشوئية**، مجلـــة فـــصول، المجلـــد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤

١٣. درويش،أحمد،**الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه**، ،مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤

١٤. الراجحي،عبده،**علم اللغة والنقد الأدبي"علم الأسلوب"**، مجلة فصول،المجلد الأول، العدد الثاني ١٩٨١

١٥. الرباعي، عبد القادر،**طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام**، دراســـة نصية، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ١٩٩٥

١٦. الربيعي، محمود

- **توازن البناء في شعر شوقي (نموذج تطبيقي)**، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول،١٩٨٢
- عرض لكتاب: **النقد والحداثة مع دليل ببليوجرافي**، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الأول ١٩٨٤

١٧. رضا مبارك،محمد ،**مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب**، مجلة فـــصول، العدد ٦٥ ،خريف ٢٠٠٤ شتاء ٢٠٠٥

١٨. السعافين،إبراهيم، **شعر العقاد والتراث**، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان الأول والثاني، ١٩٩٠

١٩. طاهر حسنين، أحمد

المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣

٢٠. العبد، محمد

- **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور**، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، ١٩٨٦-١٩٨٧
- **حبك النص، منظورات من التراث العربي**، مجلة فصول، العدد ٥٩ ربيع ٢٠٠٢

٢١. عبد المطلب، محمد

- **التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ**، دراسة أسلوبية، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣
- **قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الوقوف على الطلل**، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٤
- **النحو بين عبد القاهر وتشومسكي**، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤
- **شاعرية الألوان عند امرئ القيس**، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الثاني، ١٩٨٥
- **مفهوم العلامة في التراث**، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥
- **مفهوم الأسلوب في التراث**، مجلة فصول، المجلد السابع العددان الثالث والرابع ١٩٨٧ .
- **ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة** مجلة فصول، مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان ٣ — ٤، ١٩٨٩

٢٢. عثمان، اعتدال، **نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش**، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤

٢٣. عياد، محمود، **الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف**، مجلة فصول، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١

٢٤. فضل، صلاح

- **إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨٠
- **ظواهر أسلوبية في شعر شوقي**، مجلة فصول،المجلد الأول، العدد الرابع ١٩٨٠
- **من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية**، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٨٣
- **علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة**، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤
- **استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي**، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، ١٩٩٦

٢٥. مانويل، فيتور، **الأسلوبية علم وتاريخ**، ترجمة: سليمان العطار، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨١

٢٦. محمد عثمان، عبد الفتاح،**الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، سماتها**، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢ .

٢٧. محمد عياد، شكري

- **مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠
- **قراءة أسلوبية في شعر حافظ**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١

٢٨. المسدي،عبد السلام،**التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج ولد الهدى**، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢

٢٩. مصلوح، سعد

- **تحقيق نسبة النص إلى المؤلف**، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول،١٩٨٢
- **في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل**، مجلة فصول، المجلد السادس،العدد الثاني، ١٩٨٦

- **المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي**، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، ١٩٨٦
- **علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب**، المجلد الخامس، العدد الثالث، ١٩٨٥
- **نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية**، مجلة فصول، المجلد العاشر،العددان الأول والثاني، ١٩٩١

٣٠. الهادي الطرابلسي، محمد،**شعر على شعر،معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة**، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢

٣١. يوسف،عبد الفتاح، **فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض**، مجلة فصول، العدد ٦٢، صيف وخريف ٢٠٠٣

٣٢. **ندوة العدد** (الأسلوبية) مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الأول، ١٩٨٤

٣٣. **(هذا العدد)** مجلة فصول، مقدمة المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤ " محور العدد : الأسلوبية "

مراجع الدراسة

١. بليث، هنريش، **البلاغة والأسلوبية**، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة د.محمد العمري، إفريقيا الشرق

٢. بدوي، عبده، **قضايا حول الشعر**، ذات السلاسل،الكويت،١٩٨٦

٣. ثامر، فاضل، **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤

٤. الجويني، مصطفى، **المعاني، علم الأسلوب**، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦

٥. جيرو، بيير، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، ١٩٩٤

٦. حسن نوفل، يوسف، **نقاد النص الشعري**، الشركة المصرية العالمية للنشر،ط١، ١٩٩٧

٧. حسين قاسم، عدنان، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي** ،الدار العربية للنشر والتوزيع

٨. حمودة، عبد العزيز،**المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢

٩. سعيد، سمير،**مشكلات الحداثة في النقد العربي**، الدار الثقافية للنشر،ط١، ٢٠٠٢

١٠.الشايب، أحمد، **الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية

١١.شبلنر، برند،**علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي**، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٧

١٢.صمود، حمادي،**الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**، الدار التونسية للنشر، سلسلة علامات ١٩٨٨

١٣.عبد الله عبد الجواد، إبراهيم،**الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، وزارة الثقافة، ١٩٩٤

١٤.عبد المطلب، محمد

- **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، التكوين البديعي، دار المعارف ط ١٩٩٣
- **البلاغة والأسلوبية**،مكتبة لبنان ناشرون،الطبعة الأولى، ١٩٩٤
- **مناورات الشعرية**، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- **هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧

١٥.عياشي، منذر،**مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠

١٦.فضل ،صلاح

- **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨.
- **نبرات الخطاب الشعري**، دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨ .

١٧.فيصل، شكري، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، عرض نقد اقتراح، دار العلم للملايين، ١٩٨٦

١٨.فيلي، سانديرس، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة د. خالد محمود جمعة،دار الفكر بدمشق، ٢٠٠٣

١٩.قطب، سيد، **النقد الأدبي** (أصوله ومناهجه)، دار الشروق ١٩٩٥

٢٠.كمال زكي، أحمد، **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته**، دار النهضة العربية بيروت، ١٩٨١

٢١.محمد السيد قطب، سيد،**قراءات نقدية**، الشركة المصرية، ١٩٩٩

٢٢.محمد صالح الضالع، نور،**الأسلوبية الصوتية**، دار غريب، ٢٠٠٢

٢٣.محمد عياد، شكري

- **مفهوم الدين والحساب**، دار الوحدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٠
- **اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي**، ١٩٨٨

- **مدخل إلى علم الأسلوب**، أصدقاء الكتاب القاهرة، ١٩٩٨
- **اتجاهات الدرس الأسلوبي**، أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٩

٢٤.المسدي، عبد السلام

- **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢
- **الأدب وخطاب النقد**،دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٤

٢٥.مصلوح،سعد

- **الأسلوب**: دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٢
- **في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية**، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢

٢٦.الملائكة، نازك،**قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، الطبعة ١١، ٢٠٠٠

٢٧.مولينيه، جورج،**الأسلوبية**، ترجمة د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩

٢٨.ناظم، حسن ،**البنى الأسلوبية**، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب ٢٠٠٢

٢٩.النحوي، عدنان،**الأسلوب والأسلوبية**، دار النحوي للنشر والتوزيع

٣٠.الهادي الطرابلسي، محمد

- **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية،١٩٨١
- **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٦
- **بحوث في النص الأدبي**، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨
- **مفاتيح تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢

٣١.هوف، غراهام،**الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية ،١٩٨٥

٣٢.وهبة، مجدي،**معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤

٣٣.ويليك، رينيه،**نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٧، ص ١٨٦،

الدوريات

١. أبطي، عبد الرحيم،**الانزياح واللغة الشعرية**، علامات في النقد، الجزء ٥٤، المجلد ١٤، ٢٠٠٤

٢. بن ذريل، عدنان،**الأسلوبية**، مجلة الفكر العربي، العدد ٢٥، السنة ٤، ١٩٨٢

٣. أبو عزة، محمد،**نحو أسلوبية جديدة للرواية**، علامات في النقد، الجزء ٢٥، المجلد ٧، ١٩٩٧

٤. بوداغوف،**دفاعاً عن مفهوم أسلوب الأدب الفني**، ترجمة ناشئة بهجت، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع سنة ١٩٨٢

٥. بيوشل، أولريش،**الأسلوبية اللسانية**، مجلة نوافذ، العدد الثالث عشر، جمادى الآخرة، ١٤٢١، سبتمبر ٢٠٠٠

٦. تودوروف

- **أصل الأجناس الأدبية**، ترجمة محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول السنة الثانية، ربيع سنة ١٩٨٢
- **شعرية النثر**، ترجمة أحمد المديني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع سنة ١٩٨٢

٧. حسيب،محيي الدين،**الأسلوب عند حمزة شحاته**، علامات في النقد، الجزء ٦٠، المجلد ١٥، ٢٠٠٦

٨. الخياط، جلال ،**الثقافة والأسلوب**، مجلة الفيصل، السنة ٢٣،العدد ٢٧٠،ذو الحجة ١٤١٩ هـ،ابريل ١٩٩٩ م

٩. ربابعة، موسى،**الأسلوبية الاتصال والتأثير**، علامات في النقد الجزء ٢٧، المجلد ٧، ١٩٩٨

١٠.رشاد الحمزاوي، محمد،**التداخل الأسلوبي في الفرنسية والعربية**، علامات في النقد، العدد ١١، ١٩٧٤

١١.ساندل، رولف،**مفهوم الأسلوب**، ترجمة لمياء عبد الحميد العاني، مجلة الثقافة الأجنبية،العدد الأول السنة الثانية، ربيع سنة ١٩٨٢

١٢.الشجاع، عادل،**الحداثة العربية بين الممارسة وتعدد الخطاب، دراسة في مجلة فصول في العقد التاسع من القرن العشرين**، مقال قصير نشر في مجلة فصول، العدد ٦٠، صيف – خريف ٢٠٠٦

١٣. شريم، جوزيف ،**الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة**، مجلة عالم الفكر المجلد ٢٢، العدد ٣،٤ مارس إبريل يونيو ١٩٩٤ .

١٤. صلاح فضل،

- **تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي**، الأقلام،س ٢١، ع ١، ١٩٨٦
- **إشكالية المنهج في النقد الحديث**، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج ٥، ١٩٨٨
- **النشأة الأولى لعلم الأسلوب**، مجلة الأقلام، العدد السابع،السنة التاسعة عشرة، ١٩٩٤

١٥. الطرابلسي،محمد الهادي

- **مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب**، ضمن قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات، تونس ١٩٧٨
- **في منهجية الدراسة الأسلوبية**، أشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية،مركز الدراسات، تونس، ديسمبر، ١٩٧٨، نشر ١٩٨١

١٦. عياد، شكري،**صيغة التفضيل في شعر المتنبي**، الآداب، بيروت س ٢٥

١٧. الغزي، ثامر، **القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية**، علامات في النقد، الجزء ٣٣، المجلد ٩، ١٩٩٩

١٨. فتوح أحمد، محمد ،**جدليات النص**، مجلة عالم الفكر المجلد ٢٢، العدد ٣،٤ مارس إبريل يونيو ١٩٩٤.

١٩. مرهون الصفار، ابتسام، **أثر المناهج النقدية الحديثة**، علامات في النقد، الجزء ٥٥، المجلد ١٤، محرم ١٤٢٦، مارس ٢٠٠٥

٢٠. مري، مدلتون،**معنى الأسلوب**، ترجمة صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول السنة الثانية، ربيع سنة ١٩٨٢

٢١. المسدي،عبد السلام

- **الأسلوب والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب**، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ١، السنة ٢، ربيع سنة ١٩٨٢
- **محاولات في الأسلوبية الهيكلية**، علامات في النقد، العدد ١٠، ١٩٧٣
- **المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي**، علامات في النقد، العدد ١٣،١٩٧٦

٢٢. مصلوح،سعد

- **من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية**، مجلة عالم الفكر المجلد ٢٢، العدد ٣،٤ مارس إبريل يونيو ١٩٩٤.
- **نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي**، مجلة عالم الفكر المجلد ٢٢، العدد ٣،٤ مارس إبريل يونيو ١٩٩٤.

٢٣. مقابلة، جمال

مفهوم القيمة في نظرية شكري عياد النقدية، علامات في النقد، المجلد ١٢، الجزء ٤٥

٢٤ – الموافي، محمد

حول الأسلوبية الإحصائية، علامات في النقد، الجزء ٤٢، المجلد ١١، ٢٠٠١

٢٤. موسى صالح، بشرى،**المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث**، علامات في النقد، المجلد العاشر، ربيع الآخر، ١٤٢٢ هـ،٢٠٠١، الجزء ٤٠

٢٥. الوعر، مازن،**الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية**، مجلة عالم الفكر المجلد ٢٢، العدد ٣،٤ مارس إبريل يونيو ١٩٩٤.

المصادر المساندة

١. التوحيدي، أبو حيان، **الإمتاع والمؤانسة**، الجزء الأول، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان

٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر

- **البخلاء**، دار المعرف، القاهرة، ١٩٦٣
- **البيان والتبيين**، المطبعة الكاثولوكية، بيروت ١٩٥٩

٣. الصفدي، صلاح الدين، **الوافي بالوفيات**، دار إحياء التراث العربي، بيروت ٢٠٠١

٤. العسكري، أبو هلال، **الصناعتين**، الكتابة والشعر، حققه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية .

٥. مطر، أحمد، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار الأوديسا، ط٣، ٢٠٠٦

الرسائل الجامعية

١. السد، نور الدين، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر ١٩٩٣ / ١٩٩٤

٢. مقابلة، جمال، **شكري عياد الناقد**، رسالة جامعية منشورة، تموز ١٩٩٩

المحتويات

الفصل الثاني

النظرية الأسلوبية في مجلة فصول قراءة في قواعد التطبيق

الفصل الثالث

لغة التحليل النقدي

اتجاهات

الدرس الأسلوبي

في مجلة فصول

رامي علي أبو عايشة









دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع

عمان ـ العبدلي ـ عمارة الددو

تلفاكس: ٥٦٨٤٠٩٢ ص.ب: ٩٢٧٤٣١ عمان: ١١١٩٠

E.Mail: daribnaljawzi@yahoo.com